ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

Литература двух Америк

№ 20 2026

ЛИТЕРАТУРА ДВУХ АМЕРИК
ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

2026 № 20

LITERATURE OF THE AMERICAS
JOURNAL OF LITERARY HISTORY

LITERATURA DE AMÉRICAS
REVISTA DE HISTORIA LITERARIA

Москва Moscow Moscú

Учредитель
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской Академии наук

Главный редактор
Ольга Панова (ИМЛИ РАН-МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва)

Редакторы
Екатерина Андреева (ИМЛИ РАН, Москва)
Александра Суркова (ИМЛИ РАН, Москва)
Ольга Щербинина (ИМЛИ РАН, Москва)

Ответственный секретарь
Виктория Попова (ИМЛИ РАН, Москва)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Ольга Анцыферова (Санкт-Петербургский государственный университет)
Андрей Аствацатуров (Санкт-Петербургский государственный университет)
Юрий Гирин (ИМЛИ РАН, Москва)
Майкл Дэвид-Фокс (Джорджтаунский университет, Вашингтон, США)
Ирина Кабанова (Саратовский государственный университет)
Ирина Морозова (Российский государственный гуманитарный университет, Москва)
Айра Нейдел (Университет Британской Колумбии, Ванкувер, Канада)
Елена Огнева (МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва)
Дуглас Робинсон (Баптистский университет, Гонконг)
Стивен Рэкман (Мичиганский университет, Ист-Лэнсинг, шт. Мичиган, США)
Ольга Светлакова (Санкт-Петербургский государственный университет)
Василий Толмачёв (МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва)

МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Всеволод Багно (ИРЛИ РАН-Пушкинский дом, Санкт-Петербург)
Кристофер Бигсби (Университет Восточной Англии, Великобритания)
Татьяна Венедиктова (МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва)
Ирина Головачева (Санкт-Петербургский государственный университет)
Хайнц Икштадт (Институт Кеннеди, Свободный университет, Берлин, Германия)
Эми Каплан (Пенсильванский университет, Филадельфия, шт. Пенсильвания, США)
Станислав Колар (Остравский университет, Острава, Чехия)
Стивен Маттерсон (Тринити-колледж, Дублинский университет, Ирландия)
Ольга Несмелова (Казанский (Приволжский) университет, Казань)
Вернер Соллорс (Гарвардский университет, Кембридж, шт. Массачусетс, США)
Юрий Стулов (Минский лингвистический университет, Белоруссия)
Ольга Ушакова (Тюменский государственный университет, Тюмень)
Винфрид Флюк (Институт Кеннеди, Свободный университет, Берлин, Германия)

Publisher
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences

Editor-in-chief
Olga Panova (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences – Lomonosov Moscow State University)

Managing Editor
Victoria Popova (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow)

Editors
Ekaterina Andreeva (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow)
Olga Shcherbinina (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow)
Aleksandra Surkova (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow)

EDITORIAL BOARD

Olga Antsyferova (Saint-Petersburg State University, Russia)
Andrey Astvatsaturov (Saint-Petersburg State University, Russia)
Michael David Fox (Georgetown University, Washington, DC, USA)
Yuri Girin (A.M.Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, Moscow)
Irina Kabanova (Saratov State University, Russia)
Irina Morozova (Russian State University of Humanities, Moscow, Russia)
Ira Nadel (University of British Columbia, Vancouver, B.C., Canada)
Elena Ogneva (Lomonosov Moscow State University, Russia)
Stephen Rachman (Michigan State University, East Lancing, MI, USA)
Douglas Robinson (Hong Kong Baptist University)
Olga Svetlakova (Saint-Petersburg State University, Russia)
Vassily Tolmatchoff (Lomonosov Moscow State University, Russia)

INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL

Vsevolod Bagno (Russian Literature Institute (Pushkin House), Russian Academy of Sciences, Saint-Petersburg)
Christopher Bigsby (University of East Anglia, Norwich, Great Britain)
Winfried Fluck (John F. Kennedy Institute, Freie Universität, Berlin, Germany)
Irina Golovacheva (Saint-Petersburg State University, Russia)
Heinz Ickstadt (John F. Kennedy Institute, Freie Universität, Berlin, Germany)
Amy Kaplan (University of Pennsylvania, Philadelphia, USA)
Stanislav Kolar (University of Ostrava, Czech Republic)
Stephen Matterson (Trinity College, University of Dublin, Ireland)
Olga Nesmelova (State University of Kazan, Russia)
Werner Sollors (Harvard University, Cambridge, MA, USA)
Yuri Stulov (Minsk State Linguistic University, Belarus)
Olga Ushakova (Tyumen State University, Russia)
Tatiana Venediktova (Lomonosov Moscow State University, Russia)

ЛИТЕРАТУРА ДВУХ АМЕРИК № 20

СОДЕРЖАНИЕ

ПИСАТЕЛЬ В ЛИТЕРАТУРНОЙ ИСТОРИИ

Кристина Буйнова. «Это они будут говорить с человечеством»: Карлос Фуэнтес и советская оттепель 8

ПОЭТИКА. ПРОЧТЕНИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Вероника Зусева-Озкан. Сатирический роман Хенаро Прието «Некорректный покойник» (1926) и проблема загробной наррации 44

ЧИТАЯ ПОЛА ОСТЕРА

Читательские прогулки по «Стеклянному городу»: искусство ориентирования. Материалы круглого стола 84

АМЕРИКАНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ – XXI ВЕК

Анна Фомичева, Екатерина Морилова. «Архив потерянных детей» Валерии Луиселли: на пересечении культур, языков и литературных аллюзий 138

Валентина Сергеева. Аллюзия и «иллюзия». Джеффри Чосер в современной американской фантастической литературе 162

КОНТЕКСТЫ ЛИТЕРАТУРЫ

Юлия Клейман. Негритенок между «темным лесом» и «тридесятым царством»: Америка / заграница и СССР в советских детских спектаклях 1920–1930-х гг. 180

Полина Рыбина. Атмосферность киноадаптации: «Трамвай “Желание”» Т. Уильямса в версии В. Аллена 202

Ирина Головачева. Женское тело Голливуда: «Субстанция» — от сценария к фильму 220

Радое В. Шошкич. От мифа к симулякру: видение Америки Стива Тешича 240

ПАМЯТНАЯ ДАТА

250 ЛЕТ НЕЗАВИСИМОСТИ США. 1776–2026

Мария Филимонова. Памфлеты и публичная сфера в Американской революции: «Здравый смысл» Томаса Пейна 274

Ирина Хрулева. Эволюция концепции счастья в пуританской политической проповеди XVIII века 296

Ирина Морозова. «Республиканское материнство» и дискурс свободы в драматургии Мерси Отис Уоррен 314

Юрий Стулов. Эхо Американской революции в романе «Доминион» Калвина Бейкера 332

СТАРЫЙ И НОВЫЙ СВЕТ

Максим Гудков. «Шутка из Страны Советов»: водевиль В.П. Катаева «Квадратура круга» на Бродвее (1935) 342

Виктория Попова. Писатели Кубы и журнал «Интернациональная литература» 382

ИСТОРИЯ АМЕРИКАНИСТИКИ

Виктория Попова У истоков советской латиноамериканистики: из истории иберо-американской группы ГАХН 416

ХРОНИКА. ОБЗОРЫ. РЕЦЕНЗИИ

Карина Ибрагимова. «И кто за этот палимпсест возьмется?»: «Избранные Кантос» Эзры Паунда (*Эзра Паунд.* Избранные Кантос. Двуязычное издание / пер. и комм. Б. Авдеева.Vancouver: Ibi Oculus Press, 2025. 415 с.) 452

Ольга Панова. Об Америке прошлой и настоящей: новый курс истории и цивилизации США (США в прошлом и настоящем: pro et contra. Курсы лекций: в 2 т. / под ред. В.И. Журавлевой. 2-е изд., перераб. и доп. М.: РГГУ, 2025. 619 с.) 462

Борис Ковалев. Возвращение Марио Варгаса Льосы (*Агирре К., Буйнова К.* Пять дней в Москве: Визит Марио Варгаса Льосы в Советский Союз (1968). М.: Литфакт, 2025. 240 с.) 476

Елена Огнева. Литература на Третьих Латиноамериканских чтениях В МГУ (2025): научная жизнь 486

IN MEMORIAM

Ольга Альбертовна Светлакова 504

LITERATURE OF THE AMERICAS No. 20

CONTENTS

THE WRITER IN LITERARY HISTORY

Kristina Buynova. "They Will Speak to All Mankind": Carlos Fuentes and the Soviet Thaw 8

POETICS. READING AND INTERPRETING

Veronika Zuseva-Özkan. Jenaro Prieto's Satirical Novel *Un muerto de mal criterio* (1926) and the Problem of Posthumous Narration 44

READING PAUL AUSTER

Walking Through the *City of Glass*: The Art of Navigation. Roundtable Proceedings 84

LITERATURE OF THE AMERICAS — 21ST CENTURY

Anna Fomicheva, Ekaterina Morilova. Valeria Luiselli's *Lost Children Archive*: At the Crossroads of Cultures, Languages and Literary Allusions 138

Valentina Sergeeva. Allusion and "Illusion": Geoffrey Chaucer in Contemporary American Fantastic Literature 162

LITERATURE IN CONTEXT

Yulia Kleiman. The Negro Boy Between the "Dark Forest" and the "Faraway Kingdom": The USA / Foreign Lands and the USSR in Soviet Children's Plays, 1920–1930s 180

Polina Rybina. The Atmospheric Effects of Film Adaptations: Tennessee Williams's *A Streetcar Named Desire* Reimagined by Woody Allen 202

Irina Golovacheva. Female Body in Hollywood: "The Substance" – From Screenplay to Script 220

Radoje V Šoškić. From Myth to Simulacrum: Steve Tesich's Vision of America 240

MEMORABLE DATE

UNITED STATES SEMIQUINCENTENNIALL
1776–2026

Maria Filimonova. Pamphlets and the Public Sphere in the American Revolution: The Case of Thomas Paine's *Common Sense* 274

Irina Khruleva. The Evolution of the Concept of Happiness in Puritan Election Sermon of the 18th Century 296

Irina Morozova. "Republican Motherhood" and the Discourse of Liberty in the Playwriting of Mercy Otis Warren 314

Yuri Stulov. Echoes of the American Revolution in Calvin Baker's Novel *Dominion* 332

OLD WORLD & NEW WORLD

Maxim Gudkov. "A Jest from the Country of Soviets": Valentin Katayev's Vaudeville *Squaring the Circle* on Broadway (1935) 342

Victoria Popova. Cuban Writers and the Journal *International Literature* 382

HISTORY OF AMERICAN LITERARY STUDIES

Victoria Popova. At the Origins of Latin American Literary Studies in the USSR: The History of the Ibero-American Group at the GAKhN 416

ACADEMIC LIFE. NEWS. EVENTS. BOOK REVIEWS

Karina Ibragimova. "And as to Who Will Copy this Palimpsest?" *Selected Cantos* of Ezra Pound (Ezra Pound. *Selected Cantos. Bilingual edition*. Ed. by B. Avdeev. Vancouver: Ibi Oculus Press, 2025. 415 p.) 452

Olga Panova. About America, Past and Present: A New Course on the History and Civilization of the USA (*The United States of America in the Past and Present: Pro et Contra. Lecture Course.* In 2 vols, ed. by V.I. Zhuravleva. 2nd ed., revised and expanded. Moscow: RSUH Publ., 2025. 619 p.) 462

Boris Kovalev. The Return of Mario Vargas Llosa (Aguirre, Carlos, and Kristina Buynova. *Five Days in Moscow: Mario Vargas Llosa's Visit to the Soviet Union (1968)*. Moscow: Litfact Publ., 2025. 240 p.) 476

Elena Ogneva. Literature at the Third Latin American Readings at MSU (2025): Academic Life 486

IN MEMORIAM

Olga Svetlakova 504

Литература двух Америк. 2026. № 20. *Literature of the Americas,* no. 20 (2026)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-8-43
https://elibrary.ru/SRWLQJ
УДК 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Кристина БУЙНОВА

«ЭТО ОНИ БУДУТ ГОВОРИТЬ С ЧЕЛОВЕЧЕСТВОМ»: КАРЛОС ФУЭНТЕС И СОВЕТСКАЯ ОТТЕПЕЛЬ

Аннотация: В августе 1963 г. в СССР побывал молодой мексиканский писатель Карлос Фуэнтес (1928–2012), уже получивший большую известность на Западе, но еще не опубликованный на русском языке. Он приехал по приглашению Союза писателей, но имел и свою собственную повестку: узнать о состоянии «обновленного» советского искусства в свете хрущевской критики литературы на встрече партийных лидеров с интеллигенцией в марте 1963 г. Для подготовки материалов для журнала *Siempre!* Фуэнтес получил разрешение на беседу с Ильей Эренбургом, Андреем Вознесенским и Григорием Чухраем. Его собеседники представляли не только разные поколения советских художников, но и по-разному чувствовали себя в условиях турбулентного 1963 г. Мексиканец смог передать это в серии интервью, которые впервые публикуются на русском языке. В статье восстанавливаются обстоятельства единственного визита одного из крупнейших писателей латиноамериканского «бума» в Советский Союз. Материалы отражают важный эпизод взаимного интереса западной и советской литературы и потому служат ценным источником для изучения литературных связей.

Ключевые слова: Карлос Фуэнтес, Илья Эренбург, Андрей Вознесенский, Григорий Чухрай, оттепель, Союз писателей

Информация об авторе: Кристина Романовна Буйнова, кандидат исторических наук, доцент кафедры испанского языка МГИМО МИД России, пр. Вернадского 76, 119454 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6983-5212. E-mail: k.r.bujnova@inno.mgimo.ru

Для цитирования: *Буйнова К.Р.* «Это они будут говорить с человечеством»: Карлос Фуэнтес и советская оттепель // Литература двух Америк. 2026. № 20. С. 8–43. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-8-43

Литература двух Америк. 2026. № 20.

Literature of the Americas, no. 20 (2026)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-8-43
https://elibrary.ru/SRWLQJ
UDC 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Kristina BUYNOVA

"THEY WILL SPEAK TO ALL MANKIND": CARLOS FUENTES AND THE SOVIET THAW

Abstract: In August 1963, the young Mexican writer Carlos Fuentes (1928–2012) visited the USSR; he had already gained considerable fame in the West but had not yet been published in Russian. He came at the invitation of the Soviet Writers' Union, but he also had his own agenda: to learn about the state of the "renewed" Soviet art in light of Khrushchev's criticism of literature at the meeting between party leaders and the intelligentsia in March 1963. To prepare material for the magazine *Siempre!* Fuentes received permission to interview Ilya Ehrenburg, Andrey Voznesensky, and Grigory Chukhray. His interlocutors represented not only different generations of Soviet artists but also felt themselves differently in the turbulent conditions of 1963. The Mexican writer was able to convey this in a series of interviews, which are being published in Russian for the first time. The author of the article also reconstructs the circumstances surrounding the only visit to the Soviet Union by one of the greatest writers of the Latin American "boom." The materials reflect an important episode of mutual interest between Western and Soviet literature and therefore serve as a valuable source for studying literary connections.

Keywords: Carlos Fuentes, Ilya Ehrenburg, Andrey Voznesensky, Grigory Chukhray, Thaw, Soviet Writers' Union

Information about the author: Kristina R. Buynova, PhD in History, Senior Lecturer, Department of the Spanish Language, MGIMO University, Prospect Vernadskogo 76, 119454 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6983-5212. E-mail: k.r.bujnova@inno.mgimo.ru

For citation: Buynova, Kristina. "'They Will Speak to All Mankind': Carlos Fuentes and the Soviet Thaw". *Literature of the Americas,* no. 20 (2026): 8–43. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-8-43

ESCRITOR EN HISTORIA LITERARIA

Литература двух Америк. 2026. № 20. *Literature of the Americas,* no. 20 (2026)

Artículo científico
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-8-43
https://elibrary.ru/SRWLQJ
UDC 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Kristina BUYNOVA

"ELLOS HABLAN A TODOS LOS HOMBRES": CARLOS FUENTES Y EL DESHIELO SOVIÉTICO

Resumen: En agosto de 1963 el joven escritor mexicano Carlos Fuentes (1928–2012), que ya gozaba de gran renombre en Occidente pero aún no había sido publicado en ruso, visitó la URSS. Llegó por invitación de la Unión de Escritores Soviéticos, pero también tenía sus propios planes: conocer el estado del "renacimiento" artístico soviético a raíz de las críticas de Jrushchov a la literatura, expresadas en el encuentro de los líderes del partido con artistas y escritores en marzo de 1963. Con vistas de publicar estos materiales en la revista *Siempre!*, Fuentes consiguió autorización para entrevistar a Iliá Ehrenburg, Andréi Voznesenski y Grigori Chujrái. Sus interlocutores no solo representaban a distintas generaciones de creadores soviéticos, sino que también vivían de manera muy distinta el turbulento año de 1963. El mexicano supo plasmar estos matices en una serie de entrevistas que ahora se publican por primera vez en ruso. En el artículo se reconstruyen las circunstancias de la única visita a la Unión Soviética de uno de los mayores escritores del *boom* latinoamericano. Tratándose de un episodio importante de aproximación entre la literatura soviética y la occidental, estos materiales constituyen una valiosa fuente para el estudio de las conexiones literarias.

Palabras clave: Carlos Fuentes, Iliá Ehrenburg, Andréi Voznesenski, Grigori Chujrái, Deshielo, Unión de Escritores Soviéticos

***Información sobre la autora*:** Kristina R. Buynova, Doctora en Historia, Profesora Asociada del Departamento de Español, Universidad MGIMO, Avenida Vernadsky 76, 119454 Moscú, Rusia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6983-5212. E-mail: k.r.bujnova@inno.mgimo.ru

***Para citar*:** Buynova, Kristina. "'Ellos hablan a todos los hombres': Carlos Fuentes y el Deshielo soviético." *Literature of the Americas,* no. 20 (2026): 08–43. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-8-43

В 1963 г., когда он посетил Советский Союз, мексиканец Карлос Фуэнтес (1928–2012), успешный писатель и журналист-космополит, друг и защитник Кубинской революции, культуртрегер нарождающегося латиноамериканского «бума» и один из его отцов-основателей[1], был практически неизвестен в СССР. Прозаические произведения, за которые он обрел известность и признание в Европе и Америке — «Край безоблачной ясности» (1959), «Аура» (1962) и «Смерть Артемио Круса» (1962) — не были опубликованы на русском языке до второй половины 1960-х гг. В 1962 г., когда Фуэнтесу было отказано в американской визе, советская пресса не упустила возможность извлечь из этого пропагандистский эффект, опубликовав (с купюрами) некоторые политические статьи Фуэнтеса[2]. Но из его художественных произведений даже то немногое, что было фрагментами опубликовано на русском языке, нужно было постараться найти[3].

Это вовсе не значит, что его литературный талант был упущен советскими специалистами. Они следили за успехами молодого мексиканца с того момента, когда он стал ответственным редактором нового мексиканского литературного журнала, *Revista Mexicana de Literatura* в 1956 г.[4]. Им было известно, что его отношение к сталинскому режиму было критическим[5], но в конце 1950-х гг. это можно было преподнести скорее как искренний интерес к происходящим в стране переменам.

Восхождение новой мексиканской звезды совпало с ренессансом советско-мексиканской дружбы[6]. Между правительствами двух

---

[1] О роли Фуэнтеса для латиноамериканского «бума» см. [Wong Campos 2024: 14–15].

[2] *Пшенников С.* Американский подход к культурному обмену // Литература и жизнь. 1962. 27 апреля. С. 4; *Ткаченко В.* Демократия сапога // Известия. 1962. 20 июня. С. 3; *Фуэнтес К.* Революция? Вы боитесь ее! // Известия. 1962. 6 июля. С. 5; *Фуэнтес К.* Откройте глаза, янки! // Неделя. 1963. № 12 (17–23 марта). С. 15; *Ярошевский Б.* «Дело» Фуэнтеса // За рубежом. 1962. № 27. С. 22.

[3] *Фуэнтес К.* Испания, не забудь. Новелла / пер. Н. Голубенцева // Литературная Россия. 1963. 11 января. С. 22–23; *Фуэнтес К.* Чистая совесть / пер. Е. Пащенко // Золото, конь и человек. М.: Изд-во иностр. лит., 1961. С. 325–333.

[4] РГАЛИ. Ф. 1573. Оп. 5. Ед. хр. 57. Л. 31; Там же. Ед. хр. 58. Л. 36.

[5] [Fuentes, Carlos]. “Talón de Aquiles.” *Revista Mexicana de Literatura,* no. 7 (September–October 1956): 119–122; *Fuentes, Carlos*. “Carne y cartón de Stalin.” *Política* 2, no. 38 (November 15, 1961): 16. В поиске материалов, которые Фуэнтес посвятил СССР до визита 1963 г., нам помогла диссертация Майкла Лавери [Lavery 2021: 106–107].

[6] О первом сближении двух революций см. [Манухин 2014].

стран был заключен ряд соглашений, в 1959 г. Мексику посетил первый заместитель председателя Совета министров Анастас Микоян. Особое развитие получили культурные связи: гастроли музыкальных, танцевальных и театральных коллективов, обмен в области кинематографа, выставки [Боровков 2020: 58]. В частности, в 1960–1961 гг. Пушкинский музей и Эрмитаж приняли у себя выставку знаменитых мексиканских муралистов[7].

В свою очередь специалисты Иностранной комиссии Союза писателей способствовали тому, чтобы во всех смыслах перспективный автор был приглашен в страну. В начале 1963 г. ему было выслано приглашение через советское посольство в Мексике. Фуэнтес немедленно ответил, заявив о своей готовности приехать. У писателя были оптимистичные планы: добраться из Мексики до Голландии, купить там машину и продолжить путь до Москвы на ней, и проделать все это путешествие с женой и, вероятно, дочерью, которой летом 1963 г. должен был исполниться 1 год[8]. Жизнь внесла свои коррективы: в августе 1963 г. Фуэнтес приехал один, на одну неделю и без машины[9].

С 15 по 23 августа гость успел побывать в Москве и Ленинграде. Отчет переводчика о визите Фуэнтеса до нас не дошел, хотя в соответствующей архивной папке сохранились план и дневник поездки. Сравнение этих двух документов позволяет сделать вывод, что мексиканца ждали неделей раньше, к окончанию ленинградской сессии Европейского сообщества писателей. На первое время его планировали присоединить к большой делегации европейских писателей. Он приехал на неделю позже запланированного и встретиться с коллегами не успел, зато получил собственного переводчика и возможность не подстраиваться под планы большого коллектива.

Туристическая программа была сокращена до обзорных прогулок, посещения домов-музеев Достоевского и Толстого в Москве, поездки в Ясную Поляну и походов на балет. Почти все пребывание в Москве было посвящено профессиональным интересам: знакомство

[7] Каталог [Искусство Мексики от древнейших времен до наших дней. Выставка. Москва. 1960]. Москва: [б. и.], 1960. 132 с.; Каталог [Искусство Мексики от древнейших времен до наших дней. Выставка. Ленинград. 1961]. Ленинград: [б. и.], 1961. 122 с.

[8] Письмо Посольства СССР в Мексике в Правление Союза писателей СССР. 4 марта 1963 г. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 4703. Л. 1.

[9] У нас есть основания думать, что коррективы по транспортному средству предложила советская сторона, предпочитавшая брать на себя заботу о перемещениях гостей.

с руководством Иностранной комиссии, выступления по радио, посещение редакций газеты «Известия» и журнала «Иностранная литература»[10], визит в Госкомитет по культурным связям с зарубежными странами, визит в посольство Мексики. Из советских писателей он посетил Бориса Полевого, Алексея Суркова и Евгения Винокурова[11], но главными пунктами его программы без сомнения стали интервью с Эренбургом, Вознесенским и Чухраем.

Инициатива интервью скорее всего принадлежала самому Фуэнтесу[12]. Еще в марте 1963 г. он с беспокойством отозвался на важнейшее событие в области культуры в СССР: встречу советской интеллигенции с Хрущевым. Подробности разгрома, который первый секретарь КПСС устроил присутствующим, быстро облетели западную прессу[13]. Фуэнтес написал об этом большую статью для литературного приложения мексиканского еженедельника *Siempre!*[14], где он был постоянным обозревателем. Месяц спустя тот же текст вышел на английском в ориентированном на левых американском ежедневнике *National Guardian*[15]. Интерпретируя формулу Маяков-

[10] О посещении «Иностранной литературы» см.: *Дашкевич Ю.* Карлос Фуэнтес // Иностранная литература. 1963. № 12. С. 251–253.

[11] Борис Николаевич Полевой (1908–1981) — поэт, главный редактор журнала «Юность», функционер Союза писателей. Алексей Александрович Сурков (1899–1983) — поэт, функционер Союза писателей. Евгений Михайлович Винокуров (1925–1993) — поэт, переводчик, заведующий отделом поэзии нескольких толстых журналов. Встречи с ними не воплотились в публикации в иностранной прессе.

[12] Надо оговориться, что по мере возможности в Иностранной комиссии СП гостям старались устроить встречи с теми советскими коллегами, которых они сами называли. Если человек находился в тот момент в немилости, иностранцу с сожалением говорили, что он нездоров или в отъезде, и старались предложить альтернативу. Так или иначе, к пожеланиям гостя старались прислушиваться, поэтому у нас есть основания предположить, что выбор собеседников для интервью был сделан самим Фуэнтесом.

[13] "Les jeunes poètes soviétiques sont à nouveau vivement critiqués." *Le Monde* (30 mars 1963).

[14] Fuentes, Carlos. "Una visión revolucionaria de la sociedad solo puede expresarse mediante formas revolucionarias del arte." *La Cultura en México, suplemento de Siempre!,* no. 60 (10 de abril, 1963): II–V. Редакция посвятила этот выпуск литературного приложения «великому советскому парадоксу». На обложку были вынесены такие слова: «Целая страна стремится к культуре, но литературное и художественное творчество становится объектом подозрений, а то и гонений». Два основных текста номера были написаны Карлосом Фуэнтесом и Дьёрдем Лукачем.

[15] Fuentes, Carlos. "Soviet Theory of Art Challenged." *National Guardian* 15, no. 30 (May 2, 1963): 6–7. Этот текст был замечен Федеральным бюро расследований

ского, Фуэнтес озаглавил свою статью так: «Выразить в искусстве революционное видение общества возможно лишь революционными формами»[16]. Начав с того, что отношение Хрущева к искусству как к инструменту экономической борьбы противоречит Марксу[17], Фуэнтес говорит о том, что выступление первого секретаря означает возврат к сталинской политике в области культуры и курс на изоляцию. При этом писатель не отрицает роль Хрущева в процессе десталинизации. Напротив, он называет его «выдающимся государственным деятелем» и не может скрыть изумления: что заставило «такого популярного в народе лидера» взять крутой вираж, — неужели все дело в отсутствии художественного вкуса?[18] Отказывая советским авторам в общении с западным искусством, соцреализм «закрыл двери революционной коммуникации между художниками и писателями первого социалистического государства и теми на Западе, кто не видит противоречия между критическим обновлением искусства и радикальной критикой буржуазного общества»[19]. Фуэнтес завершает статью торжественной декларацией:

> Но мы [в Латинской Америке] поддерживаем Евтушенко, Некрасова, Твардовского и новомировскую молодежь, Вознесенского и Солженицына, анонимных художников, скульпторов и музыкантов. Это они откроют двери общению [с миром]. Они, а не прислужники «соцреализма», будут говорить от имени великого,

США и вошел в досье Фуэнтеса: Federal Bureau of Investigation [Carlos Fuentes Macías, dossier. Unclassified December 2, 2013]. https://vault.fbi.gov/carlos-fuentes

[16] Эта формула была очень популярна среди латиноамериканских левых художников и писателей. В трудах Маяковского ее можно встретить в формулировке «Самое революционное содержание не может быть революционным без революционного похода к слову», см. *Маяковский В.В.* Выступление по докладу В.Я. Брюсова «Поэзия и революция», 30 ноября 1920 г., в кн.: *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: ГИХЛ, 1959. Т. 12: Статьи, заметки и выступления. Ноябрь 1917–1930. С. 454.

[17] В этом тезисе тоже есть перекличка с Маяковским, который утверждал, что противопоставлять метод социологический формальному нельзя, потому что «там, где кончается вопрос “почему?” <…> возникает “как” <…> Это не противоречит марксизму, а с вульгаризацией марксизма мы боремся и будем бороться». См. *Маяковский В.В.* Выступление на диспуте в колонном зале Дома союзов, 13 марта 1925 г. // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: ГИХЛ, 1959. Т. 12: Статьи, заметки и выступления. Ноябрь 1917–1930. С. 473–474.

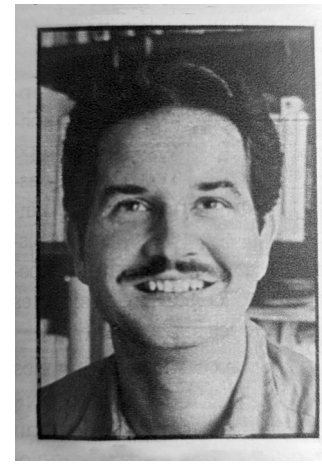
[18] Fuentes, Carlos. “Una visión revolucionaria de la sociedad solo puede expresarse mediante formas revolucionarias del arte”: V.

[19] Ibid.: IV.

грустного, счастливого народа, от имени людей, способных на обиду и любовь, на страсть и ненависть, на силу и слабость, на свет и тень. Ведь это они представляют революцию, — революцию, завоеванную ценой страданий, усилий, противоречий, ужаса, труда и веры. Революция необратима, она продолжит свое существование, потому что эти люди — ее часть, и это они будут говорить от ее имени с человечеством[20].

Нам не кажется случайным, что, оказавшись в Москве, Фуэнтес запросил интервью у Ильи Эренбурга и Андрея Вознесенского. Оба они оказались среди тех, кто на мартовской встрече сильнее всего ощутил на себе удар партии. «Для таких будут — самые жестокие меры!.. — гремел Хрущев, перебивая заикавшегося от волнения Вознесенского. —

Мы — те, которые помогали венграм давить восстание!.. У нас есть более опытные, которые могут сказать, а не вы!.. Мы еще переучим вас! Хотите завтра получить паспорт — и езжайте к чертовой бабушке! Не все русские те, кто родились на русской земле!.. Эренбург сидел со сжатым ртом, а когда Сталин умер, так он разболтался! <…> Ты с нами или против нас? <…> Никакой оттепели. Или лето, или мороз»[21].



Портрет Карлоса Фуэнтеса, размещавшийся вместе с текстом его колонок в журнале *Siempre!* в 1963 г.

Вознесенский понимал, что нападки на него — последствия французской командировки. В декабре 1962 г. поэт был в Париже вместе с Константином Паустовским и Виктором Некрасовым. Все трое много выступали, французская

[20] Ibid. В продолжении редакция *National Guardian* опубликовала выдержки из выступления Хрущева и его реплики при общении с писателями и художниками 7–8 марта.

[21] *Хрущев Н., Вознесенский А.* Диалог на встрече с творческой интеллигенцией. 7 марта 1963 г. https://www.staroeradio.ru/audio/27583.

пресса встретила их восторженно. По сообщению бдительного сотрудника советского посольства, газеты писали, что творчество этих писателей отмечено отказом от принципов соцреализма, освобождением от идейного руководства партии, деполитизацией и созданием чисто эстетических ценностей, и, таким образом, означает сближение советской литературы «с западной буржуазной литературой и ее формалистическими поисками»[22]. Основания для таких выводов, сообщали из посольства, дали сами писатели своим поведением. В частности, Вознесенский в своих выступлениях «оказался беспомощен, теоретически и политически неподготовлен»[23]. В собственном отчете о поездке члены делегации защищались как могли, утверждая, в частности, что по крайней мере одно интервью поэта было выдумано журналистом «от первого до последнего слова»[24]. Так или иначе, Вознесенскому пришлось давать опровержение на пресс-конференции, специально созванной советским посольством, а потом неоднократно оправдываться по возвращении на родину. На мартовской встрече ему не могли не припомнить политических ошибок, допущенных на Западе.

Неудивительно поэтому, что, получив запрос на интервью от Фуэнтеса — его передали официально, через Иностранную комиссию, — Вознесенский счел за лучшее дополнительно согласовать эту встречу через Секретариат СП[25]. Но вот что интересно. Если верить дневнику пребывания, встреча с Вознесенским состоялась 21 августа[26]. Постановление же Секретариата Союза писателей о «[целесообразности] организации встречи в ЦДЛ поэта А. Вознесенского с мексиканским писателем К. Фуэнтесом» было зафиксировано в протоколе от 24 августа. Значит ли это, что интервью одобрили *post factum*, мы не знаем, но 23 августа иностранный гость уже покинул страну и отправился в Польшу[27].

Выбор Эренбурга был продиктован, разумеется, не только тем, что тот подвергся хрущевской критике. Эренбург был кумиром не-

[22] РГАНИ. Ф. 5. Оп. 55. Ед. хр. 46. Л. 30.

[23] Там же. Л. 33.

[24] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 2953. Л. 3.

[25] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 30. Ед. хр. 992. Л. 49–50.

[26] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 4703. Л. 4.

[27] “Wizyt Carlosa Fuentesa I Fernando Beniteza”. *Życie Literackie,* nr 36 (606) (8 września, 1963): 10. http://old.mbc.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=204&from=pubindex&dirids=15&lp=888

Карлос Фуэнтес и Андрей Вознесенский

скольких поколений латиноамериканских левых[28]. Его «Оттепель» была быстро переведена на испанский и португальский языки и активно обсуждалась в литературных журналах региона[29]. Кроме того, как раз в 1963 г. непосредственная аудитория Фуэнтеса зачитывалась первым томом воспоминаний Эренбурга, изданных на испанском языке известным издательством *Joaquín Motríz*[30] и неоднократно рекомендованных на страницах журнала *Siempre!*[31]. Популярность воспоминаний мэтра на Западе вызывала беспокойство у партийного руководства, Эренбург негласно был не в фаворе и чувствовал это. В августе 1963 г. пришлось все-таки «показать европейским писателям, что он жив-здоров» на Ленинградском конгрессе Европейского сообщества писателей, а потому лично Хрущев заверял пожилого, но по-прежнему авторитетного писателя, что он «имеет право печатать все, что захочет, что для него

[28] Например, венесуэльский писатель Мигель Отеро Сильва писал, что журналистика и художественные произведения Эренбурга «оказали решающее влияние на мое профессиональное формирование в далекие 30-е годы» [Буйнова 2025: 466].

[29] Об этом сообщали референты, составлявшие обзоры по материалам журналов для советских литературных институтов: «“Оттепель” расходится на пяти языках, обсуждается в кафе, комментируется на углах улиц и является крупным литературным событием современного момента». РГАЛИ. Ф. 1573. Оп. 5. Ед. хр. 58. Л. 10.

[30] Ehrenburg, Ilyá. *Gente, años, vida. Primer libro de memorias.* México: Editorial Joaquín Mortiz, 1962. 262 p. Второй и третий том вышли там же в 1965 и 1966 гг. К 1963 г. в СССР вышли пять частей мемуаров из шести, они публиковались в журнале «Новый мир» и затем выходили отдельными книгами в издательстве «Советский писатель».

[31] См., например, большую рецензию: Pitol, Sergio. “El libro de la semana: las memorias de Ehremburg.” *La Cultura en México*, no. 56 (13 de marzo, 1963): XVI–XVII; краткий обзор в том же приложении в разделе «Книжные новинки»: *La Cultura en México*, no. 60 (10 de abril, 1963): XX; рецензию в журнале *Cuadernos americanos*, no. 3 (1963): 270–271.

не существует цензоров»[32]. Так что с Фуэнтесом встречался едкий, но задобренный Эренбург, уверенный в том, что «март — холодный месяц, но все-таки это весна».

Среди других советских авторов, рекомендуемых журналом и его литературным приложением, *La Cultura en México*, были также Евгений Евтушенко с его «Преждевременной автобиографией» и Александр Солженицын — с «Одним днем Ивана Денисовича»[33]. Нам неизвестно, запрашивал ли Фуэнтес интервью с ними. Так или иначе, по крайней мере Евгению Евтушенко в 1963 г. с мексиканцем встретиться бы не дали — в назидание за несанкционированную публикацию за границей той самой «Автобиографии»[34].

Выбор Чухрая среди советских режиссеров объясняется, вероятно, успехом его первых картин в международном прокате. Фуэнтес был киноманом, активно сотрудничал с киноиндустрией, писал сценарии и вряд ли упустил из виду «Сорок первый», «Балладу о солдате» и «Чистое небо», получившие награды на важнейших кинофестивалях мира.

Первое интервью цикла предваряется рассуждениями Фуэнтеса о литературных традициях Советского Союза. Большой поклонник русского романа XIX в.[35], мексиканский писатель считал, что именно это наследие сформировало нравственные устои народа, которые оказались сильнее «авторитарных традиций старой России» и заставили его современников, переживших годы сталинской диктатуры, начать «переосмысление реальности».

По интервью с Эренбургом, Вознесенским и Чухраем заметно, что Фуэнтес понимал уязвимое положение коллег и формулировал

---

[32] *Лакшин В.* «Новый мир» во времена Хрущева: дневник и попутное (1953–1964). М.: Книжная палата, 1991. С. 145–148.

[33] Особенно широко рекламировали «Преждевременную автобиографию» (*Autobiografía precoz*) Евтушенко, см.: *La Cultura en México*, no. 59 (3 de abril 1963): IV; *La Cultura en México*, no. 85 (2 de octubre, 1963): XIX; *La Cultura en México*, no. 89 (30 de octubre 1963): XVIII. Рекламу «Одного дня Ивана Денисовича» (*Un día de Iván Denísovich*) с колючей проволокой в качестве иллюстрации разместили рядом с другими новинками года: «Полковнику никто не пишет» (*El coronel no tiene quien le escriba*) Гарсиа Маркеса: *La Cultura en México*, no. 85 (2 de octubre 1963): XIX.

[34] Из-за этой публикации Евтушенко «прорабатывали» весь 1963 г., на некоторое время он стал невыездным [Чупринин 2022: 634–635, 639–641, 649–651, 665].

[35] См., например, его эссе о Гоголе и общих чертах в русской и латиноамериканской литературах: (Fuentes, Carlos. *Myself with Others: Selected Essays*. London, 1988: 89–124).

вопросы очень тактично. Даже если в реальности разговор с каждым из трех был более откровенным, мексиканец позаботился о том, чтобы не скомпрометировать их публично. При этом ему удалось передать характер каждого собеседника. В разговоре с Эренбургом реплики журналиста не успевают завершиться вопросительным знаком — Эренбург перебивал и перехватывал инициативу. Старый мэтр уводил разговор в другую сторону (в вопросе о влияниях современной советской литературы говорил о своих личных предпочтениях) или как бы невзначай предлагал свои любимые темы — например, вплел имя «своего дорогого друга» Пастернака, тогда как Фуэнтес ни намеком не выдал интереса к скандалу пятилетней давности. Журналистский опыт мексиканца, хотя и вполовину не такой продолжительный, как у Эренбурга, позволил ему не пойти у последнего на поводу, не задавать ожидаемых вопросов вроде выбора между Достоевским и Толстым и в целом не скатываться в банальности. Из них двоих именно Эренбург пытается позиционировать себя как защитник молодых советских авторов, но его слова выдают и зависть: «У сегодняшних поэтов есть все: их путь устлан розами, у них большие тиражи, они ездят заграницу. Однако в их поэзии много глубокой грусти…». Фуэнтес не торопится соглашаться и проницательно — особенно для иностранца — замечает: «Возможно, это естественная реакция на наигранный оптимизм прошлой эпохи».

ENTREVISTA CON

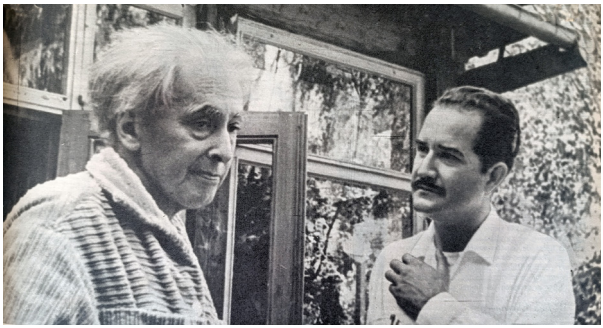
GRIGORI CHUJRAI

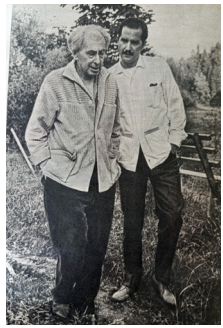
POR CARLOS FUENTES

LA CREACION ARTISTICA Y LITERARIA EN LA URSS / III

Разворот журнала *Siempre!* с интервью с Григорием Чухраем; в качестве иллюстрации редакция выбрала кадр из к/ф «Сорок первый».

Его интервью с Вознесенским написано совсем в другой тональности, оно уже не похоже на киносценарий, в конце которого мудрый старик срывает голубой колокольчик и многозначительно говорит о потеплении. Тридцатилетний поэт изображен неуверенным в себе юношей, который начинает речь с оправданий, говорит тихо и «мурлыкая», и об-





Карлос Фуэнтес и Илья Эренбург

ретает свой истинный голос лишь тогда, когда читает стихи. Вопросы он слушает внимательно, отвечает, подумав. Но удержаться все равно не может, отмечает Фуэнтес. Мексиканец легко слышит фальшь в антитезе «Теоретическими вопросами искусства занимаются наши мудрые критики. Я — поэт», фиксирует ее ремаркой об ироничной улыбке, но на провокацию не идет и объяснений не требует. Вознесенский сам завершит для читателя эту мысль: настоящее искусство в СССР сводится к тому, что «либо ты пишешь, либо не пишешь».

На фоне писателей, едва сохраняющих достоинство художника после нескольких месяцев выволочек, несправедливых попреков и неясных сигналов от власти, Григорий Чухрай в описании Фуэнтеса звучит энергично и независимо. В 1963 г. он твердо стоит на ногах и чувствует за собой правду; он осыпан международными наградами и обласкан (хотя и не обманут) советской властью: лауреат Ленинской премии (1961), председатель Третьего Московского международного кинофестиваля (июль 1963 г.), руководитель Экспериментальной киностудии, которая внедряла в процесс создания картин рыночные принципы. В интервью Фуэнтесу он смело возражает догматикам прошедшей эпохи, апеллирует к любви и гуманизму в разговоре о революции; злится, что Эйзенштейна попрекали за «ошибки» даже на его собственных похоронах; заявляет о коллективной ответственности за сталинизм. Их разговор происходит под грохот полузапрещенного — знал ли об этом Фуэнтес? — джаза. Чухрай, сообщает Фуэнтес, не боится повысить голос, чтобы его услышали поверх пронзительных труб: «Сегодня в Советском Союзе горит пламя, которое никто не сможет погасить».

Удалось ли Эренбургу, Вознесенскому и Чухраю обмануть своего иностранного визави, скрыть от него разочарование и страх? В 1963 г. из всех троих, пожалуй, лишь режиссер чувствовал твердую почву под ногами. Судя по материалу, который был опубликован в Мексике в октябре, Фуэнтесу хотелось верить в успех гуманистической миссии социализма ничуть не меньше, чем его советским собеседникам. Тем не менее проницательный журналист и талантливый писатель обнаруживал тревогу. Она проявлялись в ремарках о языке тела, в непременных описаниях взгляда, за которыми стоит нечто большее, чем клише о загадочной русской душе; наконец, в утверждении, что новая, гуманистическая литература возобладает над «старыми привычками мышления» и не более чем «тактическим» соблюдением идеологических установок.

Что же касается дальнейшей судьбы произведений Карлоса Фуэнтеса в Советском Союзе, то личный визит способствовал публикации «Смерти Артемио Круса» в «Иностранной литературе» два года спустя, но не сделал писателя слишком популярным среди советских читателей[36]. Его траектория в СССР и позже в России несопоставима с успехом других главных авторов нового латиноамериканского романа, в частности Габриэля Гарсии Маркеса и Хулио Кортасара. Причины тому следует искать в художественных особенностях его прозы, качестве перевода, объеме купюр, а также в литературно-политической конъюнктуре, однако этот сюжет заслуживает отдельного исследования.

***

Мы не знаем, на каком языке Фуэнтес общался с каждым из собеседников. В случае с Эренбургом это мог быть как испанский, так и французский, с Вознесенским — английский, в разговоре с Чухраем, вероятнее всего, ему помогал переводчик. Так или иначе, все интервью были опубликованы на испанском языке. Перевод на русский осуществлен в 2026 г. Кристиной Буйновой.

[36] *Фуэнтес К.* Смерть Артемио Круса / пер. М. Былинкиной // Иностранная литература. 1965. № 7. С. 83–151. № 8. С. 85–152. Кроме того, на русском языке были опубликованы лишь немногие крупные произведения романиста: *Фуэнтес К.* Спокойная совесть. Смерть Артемио Круса. Повести и рассказы. М.: Прогресс, 1974. 479 с.; *Фуэнтес К.* Край безоблачный ясности / пер. с исп. Н. Наумова. М.: Худож. лит., 1980. 454 с.; *Фуэнтес К.* Старый гринго / пер. с исп. М. Былинкиной. М.: АСТ, Астрель, 2010. 319 с.

Интервью с Эренбургом и Вознесенским сопровождают фотографии, сделанные, скорее всего, с камеры гостя[37]. Текст беседы с Чухраем проиллюстрирован кадром любовной сцены из фильма «Сорок первый»[38].

ЛИТЕРАТУРА

Боровков 2020 — *Боровков А.Н.* Россия–Мексика: исторические параллели в отношениях двух стран. К 130-летию дипломатических отношений // Латинская Америка. 2020. № 11. С. 52–66.

Буйнова 2025 — *Буйнова К.Р.* Мигель Отеро Сильва: венесуэльский писатель в Советском Союзе // Зарубежные писатели — гости СССР в годы оттепели: Материалы и исследования. Книга 1 / под ред. О.Ю. Пановой, С.И. Панова. М.: Литфакт, 2025. С. 445–483.

Зайцев 2022 — *Зайцев В.С.* Советское журнально-газетное чеховедение 1930–1950-х гг. // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2022. № 1 (44). С. 125–133.

Лагутина 2017 — *Лагутина И.Н.* «Колхозники требуют постановок Шекспира…»: шекспировский юбилей 1939 г. и деятельность М.М. Морозова по его подготовке и проведению // Noscere est comparare. Компаративистика в контексте исторической поэтики. М.: РГГУ, 2017. С. 231–247.

Манухин 2014 — *Манухин А.А.* Встреча двух революций // Латинская Америка. 2014. № 9. С. 70–86.

Подосокорский 2024 — *Подосокорский Н.Н.* «Реабилитация» Ф.М. Достоевского в период оттепели // Новый мир. 2024. № 8. С. 162–176.

Суровцева 2020 — *Суровцева Е.В.* И.Г. Эренбург и его эпистолярное общение с властями. Казань: Бук, 2020.

Чупринин 2022 — *Чупринин С.И.* Оттепель. События. Март 1953 – август 1968 года. М.: Новое литературное обозрение, 2022.

REFERENCES

Borovkov 2020 — Borovkov, Anatoly. “Rossiia-Meksika: istoricheskie paralleli v otnosheniiakh dvukh stran. K 130-letiiu diplomaticheskikh otnoshenii” [“Russia–Mexico: historical parallels and relations between the two countries. To the

[37] Союз писателей не фотографировал гостей систематически. В конце 1963 г. этот вопрос поднимался на заседании Иностранной комиссии при обсуждении недостатков работы с иностранными делегациями. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 142. Л. 11.

[38] Нам не удалось установить, вошел ли кадр с обнаженной Изольдой Извицкой, сидящей спиной к камере у спящего персонажа Олега Стриженова, в советскую прокатную версию.

130th anniversary of diplomatic relations"]. *Latinskaia Amerika*, no. 11 (2020): 52–66. (In Russ.)

Buynova 2025 — Buynova, Kristina. "Migel' Otero Sil'va: venesuel'skii pisatel' v Sovetskom Soiuze" ["Miguel Otero Silva: Venezuelan Writer in Soviet Union"]. In *Zarubezhnye pisateli — gosti SSSR v gody ottepeli: Materialy i issledovaniia.* [*Foreign Writers — Guests of the USSR during the Thaw. Book I.*], edited by O.Iu. Panova, S.I. Panov. Moscow: Litfakt Publ., 2025. (In Russ.)

Chuprinin 2022 — Chuprinin, Serguey. *Ottepel'. Sobytiia. Mart 1953 – avgust 1968* [*The Thaw. Events. March 1953-August 1968.*]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022. (In Russ.)

Gilburd 2018 — Gilburd, Eleonory. *To See Paris and Die. The Soviet Lives of Western Culture.* London, 2018.

Lagutina 2017 — Lagutina, Irina. "'Kolkhozniki trebuiut postanovok Shekspira…': shekspirovskii iubilei 1939 g. i deiatel'nost' M.M. Morozova po ego podgotovke i provedeniiu" ["'Collective Farmers Demand Performances of Shakespeare...': Shakespeare Anniversary of 1939"]. In *Noscere est comparare. Komparativistika v kontekste istoricheskoi poetiki* [*Noscere et comparare: Comparative studies in the context of historical poetics.*]. Moscow: RGSU Publ, 2017. (In Russ.)

Lakshin 1991 — Lakshin, Vladimir. *"Novyi mir" vo vremena Khrushcheva: dnevnik i poputnoe (1953–1964)* [*"Novy Mir" during the Khruschchev Era. A Diary and Related Notes*]. Moscow: Knizhnaia palata Publ., 1991. (In Russ.)

Lavery 2021 — Lavery, Michael Anthony. "Soviet Translations of Latin American Literature, 1956–1991." PhD Diss., Los Angeles, 2021.

Manukhin 2014 — Manukhin, Alexey. "Vstrecha dvukh revoliutsii" ["The Meeting of Two Revolutions"]. *Latinskaia Amerika*, no. 9 (2014): 70–86. (In Russ.)

Podosokorskii 2024 — Podosokorskii, Nikolay. "'Reabilitatsiia' F.M. Dostoevskogo v period ottepeli" ["The 'Rehabilitation' of Dostoevsky during the Thaw"]. *Novyi mir*, no. 8 (2024): 162–176. (In Russ.)

Surovtseva 2020 — Surovtseva, Ekaterina. *I.G. Erenburg i ego epistoliarnoe obshchenie s vlastiami* [*Ilya Ehrenburg and His Correspondence with the Authorities*]. Kazan': Buk Publ., 2020. (In Russ.)

Wong Campos 2024 — Wong Campos, Augusto. *Founding Fathers of the Latin American Boom.* Ediciones El Jute, 2024.

Zaitsev 2022 — Zaitsev, Viktor. "Sovetskoe zhurnal'no-gazetnoe chekhovedenie 1930–1950-kh gg." ["Soviet Chekhovian Studies in Magazines and Newspapers of 1930–1950s"]. *Aktual'nye voprosy sovremennoi filologii i zhurnalistiki*, no. 1 (44) (2022): 125–133. (In Russ.)

© 2026, К.Р. Буйнова
Дата поступления в редакцию: 13.04. 2026
Дата одобрения рецензентами: 23.04.2026
Дата публикации: 25.06.2026

© 2026, Kristina R. Buynova
Received: 13 Apr. 2026
Approved after reviewing: 23 Apr. 2026
Date of publication: 25 Jun. 2026

ПРИЛОЖЕНИЕ

Искусство и литературное творчество в СССР
Беседа Карлоса Фуэнтеса с Ильей Эренбургом

Ни в одной стране я не чувствовал большего влияния литературной традиции на современную жизнь, чем в Советском Союзе. Все пространство здесь наполнено воспоминаниями о прошлом, и в моей памяти, как мягкие лучи света, сменяют друг друга образы.

Дом Толстого в Москве, где писатель провел свои последние зимы: окрашенная в коричневый цвет деревянная постройка, зеленые створчатые окна, конюшня с решетками на воротах, веранда за белой балюстрадой, покрытой плющом, сторожка, каток, сырой и тенистый сад, зеленые скамейки; в доме русский интерьер, столовая с огромными самоварами и длинными столами, чтобы вместить всю шумную компанию: Татьяну, Марию, Сергея, Илью, Льва, Андрея и Михаила, детей Толстого; детские комнаты: поделки, перья, гербарии, аппликации, рисунки, домино, свечи, плетеные клетки для птиц, деревянные лошадки, сундуки; кабинет, где были написаны «Воскресение» и другие великие произведения: «Смерть Ивана Ильича», «Отец Сергий», «Хаджи Мурат»; письменный стол, обитый зеленым полотном, низкий стул рядом с бумагами — мебель человека, который не хотел признавать свою близорукость, чертежный стол для работы стоя, кожаные кресла.

И Ясная Поляна, конечно же, окруженная лесом, отголосок былых времен, патриархального уклада, утраченного навсегда. Белый дом, белый лес: русские березки, черная каллиграфия по белой коре; красные всполохи рябины как напоминание о прозрачном и свежем лете, контур леса, прорисованный тенями: короткие тени, потерянное в вышине солнце, просветы между изящными стволами берез и в их высоких кронах, а в конце тропинки — могила Толстого: холмик земли, покрытый травой и плющом, без надписи.

За могилой раскинулся бесконечный лес. Рядом — милая долина: гуси, зеленые луга, пруды, крестьянские дома.

Надгробия Новодевичьего. Белый бюст Гоголя. Скромная могила Чехова под небольшой железной кровлей и доской с византийским крестом. А рядом его жена, Ольга Книппер-Чехова, похоронена под изображением золотистой чайки. Дом в Москве, где Достоевский жил до шестнадцати лет, напротив больницы для бедных, в которой

работал врачом отец писателя. Перед больницей — статуя среди опавших листьев, высокая статуя из тусклой бронзы: Достоевский, облаченный в монашескую рясу, сползающую с голой груди, с головой, склоненной к земле, смиренный, безмолвно отвергающий славу, скорбно принимающий унижение. Ленин в 1922 году распорядился установить этот памятник напротив дома, в котором до сих пор хранится старый катехизис, старая грамматика, по которой Достоевский учился читать[1]. Окно, из которого мальчик видел проходящих заключенных и ссыльных. Юношеские увлечения — потрепанные книги: Скотт, Шиллер, Расин, «Цезарь Биротто». Письма, портреты, гравюры, воспоминания о кружке Петрашевского в сибирской ссылке. Небольшой восьмиугольный стол: за ним он писал «Братьев Карамазовых». Черновики с набросками диалогов, схемы взаимосвязанных идей, настоящие карты творчества.

И особый уголок в Ленинграде. Старый серый мост у Невы над одним из каналов города. На этом Зимнем мосту разворачивается одна из сцен романа Пушкина «Пиковая дама»[2]. Вдоль канала, обрамленного высокими мрачными зданиями старого Петербурга XIX века, проживают свои любовные истории герои «Белых ночей». В двух шагах от моста к реке выходит Невский проспект, давший название повести Гоголя. А на другом берегу реки возвышается темный массив Петропавловской крепости, где содержались в заключении сначала Достоевский, а потом Горький.

Но больше, чем в местах, сила великой русской прозы ощущается в людях. Ее болезненное, противоречивое, неизбежно символическое величие проявляется в народе, чья духовная сила, нравственность и страстность не имеют себе равных. Я никогда не видел таких лиц, как у русских: я никогда не видел в одном взгляде такого бушующего потока чувств, когда каждая эмоция передается одним лишь взглядом, безмолвно и с необыкновенной ясностью, не поддающейся никакому описанию: ласковые и улыбающиеся глаза становятся озорными и насмешливыми, затем наполняются пламенным гневом, а потом вновь застывают в глубокой, неподдельной печали, прежде чем вновь найдут повод для веселой нежности.

Нет, это сила не мистического свойства, а возвышенного, глубоко человеческого. Она настолько осязаема, настолько всепоглощающа, что, кажется, ее невозможно передать словами. В скольких из этих лиц я узнал все еще живые образы: угрюмое упрямство Рогожина, комичность Мармеладова, прямоту Платона Каратаева,

безудержную жизненную энергию Мити Карамазова, кроткое сочувствие и терпение Сони Мармеладовой и, наконец, доброту без тени насмешки, веру в доброту других Мышкина! Внутренняя сила и сущность этой страны носят духовный, нравственный характер; если не принимать это во внимание, то невозможно понять ни достижения, ни противоречия советского социализма. Способность к самопожертвованию, отречению, безграничной солидарности: спасительное нравственное чувство, подсказывающее, что жизнь ради себя, индивидуализм, отрешенность — как у Родиона Раскольникова или Петра Верховенского — это отрицание духа, за которое приходится платить высокую цену и которое можно искупить, только вновь став частью общинного духа. Перевод названия «Преступление и наказание» на испанский язык не передает нравственной глубины этих двух слов на русском языке: преступление как нарушение нравственного порядка, оскорбляющее коллективную солидарность, и наказание, также нравственное, как преодоление индивидуалистического отчуждения и возвращение в общее лоно. Русский человек добровольно стирает свою индивидуальность, чтобы укрепить коллективную личность, единственную, в которой отдельный человек может обрести здоровье и силу.

Именно на этом нравственном уровне, а не в авторитарных традициях старой России, следует искать причины противоречия сталинизма. Стыд и горечь, с которыми сегодняшние советские граждане вспоминают это преодоленное прошлое, не могут скрыть моральную тяжесть добровольной жертвы, принесенной с тихим достоинством, которое не допускает жалости к себе.

Созидательное противоречие сталинского периода, которое радикально отличает диктатуру Сталина от других современных автократий, заключается в том, что, как ни парадоксально, эта диктатура создавала условия для собственного исчезновения. С распространением образования на все население создавались условия, необходимые для будущего становления социалистической демократии. Доступность классических произведений в огромных тиражах по низким ценам подготовила почву для отказа людей от конформистской и оптимистичной литературы сталинизма. Стремительный темп индустриализации и развития технологий привел к созданию климата, в котором движущей силой дальнейшего технического и научного прогресса должна была стать независимая от догм научная деятельность.

Совокупность этих фактов на фоне коренной трансформации монолитного, полуфеодального, сословного общества в многообразное социалистическое общество отражает текущий момент в жизни Советского Союза и его противоречия, определяет переходный характер нынешнего этапа, на котором требуется сохранить вдохновившие эту страну великие ценности социальной солидарности и избавиться от негативных явлений, сугубо стадных и реакционных, путающих коллективную солидарность с коллективным послушанием и отодвигающих на второй план насущную необходимость Советского Союза развиваться по линии социальной инициативы низов. Эта болезнь в своих крайних проявлениях называется иерархическим бюрократизмом и пассивностью масс. Хорошо, что об этих противоречиях известно, что они открыто обсуждаются и решительно критикуются. Их решение, несомненно, будет зависеть от множества звеньев, которые связывают намерения и реальную государственную политику: к счастью, это взаимодействие с каждым днем становится все более здоровым.

Роль художника и писателя в этом обществе вызывает бурные дискуссии. После моего визита в СССР мне кажется очевидным, что центральная тема новой советской реальности — слияние солидарной, коллективной силы, очищенной от авторитаризма, с марксистским, гуманистическим, обновленным взглядом на жизнь — находит свое высшее воплощение в литературе и искусстве. Я имею в виду, что если в какой-то сфере слияние этих двух реальностей советской жизни уже произошло, так это в творчестве писателей, кинематографистов и музыкантов, которые сумели одновременно воплотить великую традицию общественной солидарности русского и советского народа и истинную гуманистическую природу, которую Маркс, говоря о задачах творчества, видел в критической свободе, личном видении художника и способности честно осмысливать противоречия социализма. Речь, конечно, не идет о чудесном и завершенном явлении, а о процессе, параллельном социальному развитию СССР и все еще подверженном противоречиям медленного, но верного политического становления. Я верю, что в социальной реальности, независимо от конъюнктурных политических заявлений, эта битва уже выиграна. И ничто не выражает это лучше, чем слова одного из персонажей повести «Коллеги» молодого писателя Василия Аксенова, который с большой силой передает жизнь советской молодежи, которому совершенно чужды старые формулы сталинской литературы: «Ух, как мне это надоело! Вся эта

трепология, все эти высокие словеса. Наверное, и Берия пользовался ими, когда обманывал партию. Я люблю свою страну, свой строй и не задумываясь отдам за это жизнь, но я в ответе только перед своей совестью, а не перед какими-то словесными фетишами. Они только мешают видеть реальную жизнь. Понятно?»[3].

Через сорок шесть лет после Октябрьской революции, после того как социальные структуры русского народа пережили радикальные изменения, пропасть между властью и народом исчезла, страх перед сталинизмом был погребен, но память о перенесенной боли осталась. В Советском Союзе возникла новая литература, которая вобрала в себя все прошлое и вдохнула в него радикальный, обновленный социалистический гуманизм.

Сохраняются ли старые привычки мышления? Да, сохраняются и притом в изобилии. Но их наиболее известное проявление — речь, произнесенная Хрущевым в марте перед собранием писателей — рассматривается в СССР как нечто чисто надстроечное и обусловленное если не дурным нравом, то, возможно, тактикой соблюдения чистоты идеологии или недостоверной информацией о реальных настроениях молодежи. Важно то, что литература существует, и литература хорошая; литература, вобравшая в себя социалистическое, гуманистическое сознание и чуждая схематизма и клише: эта битва выиграна, и выиграна в реальной жизни, в то время как догмы, не находящие творческого выражения, обречены на увядание. Важно то, что невзирая ни на какие, пусть даже самые верные социализму установки, СССР переживает литературное и художественное возрождение. Это возрождение неотъемлемо связано с социальным контекстом. Оно является одним из проявлений — самым ощутимым — главного процесса: необходимости **переосмыслить** реальность, которая усложнилась настолько, что уже не помещается в отпущенное Революцией 1917 г., ленинским этапом социалистического строительства, сталинским этапом ускоренной индустриализации, да и этапом, последовавшим после смерти Сталина. Новое **осмысление** реальности — это жизненная необходимость, и если она так явно выражается в искусстве, то ее важность лишь возрастает в таких практических измерениях, как экономика, политика и социальная сфера. От этого зависит способность советского общества двигаться вперед в нынешних условиях: ведь такое сложное, развитое индустриальное общество, как СССР, обрело новейшие формы взаимодействия личности и коллектива, которые не были, — просто не могли быть, — предусмотрены в классических

текстах марксизма-ленинизма. Отсюда и возмущение догматиков новыми моделями поведения, продиктованными новыми реалиями. Так или иначе, эти реалии возобладают: советское общество — это не закосневшее общество, а совсем наоборот: возможно, это самое динамичное и обновляющееся общество в мире. Оно отмечено несомненным литературным и художественным возрождением.

Задавшись целью ближе познакомиться с творческим климатом Советского Союза, я побеседовал с представителями трех разных поколений: романистом Ильей Эренбургом, свидетелем всех этапов советской жизни, кинорежиссером Григорием Чухраем, открывшим послесталинский период в искусстве, и поэтом Андреем Вознесенским, творчество которого целиком вписывается в сегодняшние реалии и приоткрывает завесу будущего.

Из беседы с Ильей Эренбургом:

— «О книгах не говорят, их пишут»

— «Март — холодный месяц, но все-таки это весна»

— «Знаменитый русский мистицизм — это развесистая клюква на экспорт. В России никогда не было мистицизма, а только суеверие, это не одно и то же»

— «Сталин приказал писателям писать как Чехов. Только Сталин мог додуматься так по-манихейски низвести писателя масштаба Чехова»

— Для меня оттепель — это не метафора, — говорит Илья Эренбург, опершись спиной об изгородь своей дачи и указывая на поблескивающую реку, бегущую в нескольких шагах, — Я наблюдаю ее каждый год, когда река разливается по весне. Лед трескается, и вода затопляет берег.

Чего не видали эти мудрые голубые глаза, холодные как алмазы, в глубине которых все же горит упрямый огонек? Взгляд Эренбурга, как и всех русских, может мгновенно измениться с холодного на загадочно-мечтательный, а потом на теплый и доброжелательный. На стене в его дачном доме висит фотография юного Эренбурга с Толстым. Там же — прекрасный рисунок Модильяни — молодой Диего Ривера, добродушный и полноватый, как Будда. Множество картин и рисунков Пикассо. Превосходные вещи Фалька, русского художника, умершего три года назад и запрещенного Сталиным: рассеянные тени, тающие улицы и цветы[4]. Кажется, что между усталым взглядом Эренбурга и этими картинами ведется диалог. Я хочу другого диало-

га: разговора с человеком, чьи длинные бледные пальцы хранят память о каждой странице, написанной в этой стране с болью, страстью, восторгом и грустью.

— Чехов, — Эренбург садится за стол, на котором стоят чашки с кофе и традиционные русские лакомства, — Чехов — самый великий русский писатель. Он раскрыл истинные границы литературы, то есть ее человеческие границы и вершину совершенства: искусство, которое заставляет нас сосуществовать с персонажами, с людьми. Тональность великой русской литературы хорошо передает совет, который Толстой дал Чехову. Во-первых, никогда не пиши ради денег. Во-вторых, всегда пиши со страстью. В-третьих, если тебе кажется, что ты мог бы не писать того, что собираешься написать, не пиши.

— Я узнал, что в последние годы у вас был полностью переиздан Достоевский, который долгое время был недоступен в СССР...

— Да. Но ошибочно полагать, что отсутствие интереса к Достоевскому в сталинские времена было вызвано политическим запретом. Настоящая причина заключается в том, что атмосфера ужаса в произведениях Достоевского создана искусственно, а в то время люди пребывали в настоящем ужасе, худшем, чем все, что мог выдумать Достоевский, — его произведения бледнели перед реальностью. Кроме того, чрезмерная назидательность Достоевского оттолкнула от него читателей. В «Братьях Карамазовых» есть только один живой человек: Митя. Алеша и Иван — это два ходячих нравоучения.

— Что стало с той мистической силой, которую Достоевский считал неотъемлемой особенностью русского народа?

— Русский мистицизм был придуман западными критиками. Пресловутый русский мистицизм — это развесистая клюква на экспорт. В России не было мистицизма, а было суеверие, а это не одно и то же. Образ Раскольникова, стоящего на коленях и плачущего над святой русской землей в надежде на искупление, — это чисто литературный образ, который как таковой имеет право на существование, но не отражает общее духовное мироощущение, так же как вымышленные черты моего героя «Хулио Хуренито»[5] не делают всех мексиканцев фанатичными заговорщиками. В России не было такого напряжения в отношениях между церковью и государством, как в Западной Европе. С XVI века государство слилось с духовной властью; церковь стала частью государства, зависела от него и не могла оказывать влияние самостоятельно. Попы были частью государственного аппарата. Во время революции я видел, как крестьяне невозмутимо

наблюдали за уничтожением религиозных символов и даже помогали в этом. Возможно, преследование духовенства было ошибкой; во время войны случился определенный откат, Сталин пошел на примирение с Церковью, и с тех пор религиозное чувство в Советском Союзе постепенно угасало, пока не исчезло вовсе. Сегодня оно перестало быть как реальностью, так и проблемой. Правда, Пастернак — великий поэт и мой дорогой друг — ввел некоторые религиозные мотивы в «Доктора Живаго». Думаю, он сделал это из духа противоречия.

— Многие великие советские писатели подвергались преследованиям со стороны сталинского режима...

— Исаак Бабель[6], Зощенко[7]. Бабель недавно был вновь опубликован. Он был очень хорошим писателем, который постоянно оттачивал свои сюжеты, пока не достигал высокой степени совершенства. Кроме того, он оставил после себя великолепные записные книжки и заметки о литературном творчестве. Зощенко сошел с ума после травли, организованной Ждановым. Как и Гоголь, Зощенко презирал свой лучший дар — сатиру — и упорно тратил свой талант на вычурные и претенциозные формулы.

— Какие отношения со Сталиным были у Вас?

— Я не был с ним знаком лично. Однажды он говорил со мной по телефону. Это был мой единственный непосредственный контакт с ним[8]. Я расскажу Вам кое-что, чтобы объяснить, какое у Сталина было представление о литературе. Как-то раз он собрал у себя группу писателей и сказал им, что великие произведения создаются двумя способами. Один — как это делал Шекспир, то есть объединяя в одном герое все добродетели и все пороки, весь свет и всю тень. Другой — как Чехов, то есть точно отмеряя долю хорошего и плохого для каждого персонажа. И приказал писателям писать как Чехов. Только Сталин мог додуматься так по-манихейски низвести писателя масштаба Чехова[9].

— Как Вы думаете, настанет ли момент, когда о Сталине будут судить объективно?

— Думаю, что не настанет. Мы, жившие в сталинскую эру, никогда не сможем этого сделать, мы слишком связаны с этой эпохой. Не смогут сделать этого и те, кто не жил в те годы, потому что они не понимают, что такое сталинизм. В конце жизни Сталин был безумен. Тем не менее знавшие его во время войны говорят, что его хладнокровие и выдержка были достойны восхищения. С другой стороны, незадолго до начала войны он приказал ликвидировать всех

генералов, которые героически сражались в Испании. Есть вещи, понять которые невозможно.

— Вы прошли через войну в Испании…

— И она отметила меня на всю жизнь, как и всех, кто ее пережил. С тех времен я знаю Альберти, Рехано, Бергамина, Эрреру Петере, Альтолагирре…[10]

— Возрождаются ли советские искусство и литература?

— Великая русская традиция проявляется в музыке и романе. Можно ожидать стремительного расцвета литературы в СССР, потому что у нас есть точка опоры, не имеющая равных: роман XIX века. Молодежи не нужно преодолевать большое отставание, чтобы обрести собственную традицию. А вот в живописи нам, наоборот, недостает прочной традиции. Пройдут годы, а то и десятилетия, прежде чем случится настоящее возрождение живописи. В литературе важно то, что в СССР сформировался очень широкий слой интеллектуальной элиты (не вижу никакого противоречия в такой формулировке), который пополнили широкие рабочие пласты, получившие литературное образование. На этой почве растут новые многообещающие писатели: прозаики Солженицын и Аксенов, поэты Вознесенский и Евтушенко. Сегодняшние молодые поэты — старые. Им по тридцать лет. В нашей традиции поэты создают свои главные произведения еще в юности. Подумайте только, что Лермонтов умер в 27, Пушкин в 34, Маяковский в 36[11]. У сегодняшних поэтов есть все: их путь устлан розами, у них большие тиражи, они ездят заграницу. Однако в их поэзии много глубокой грусти…

— Возможно, это естественная реакция на наигранный оптимизм прошлой эпохи. Чье влияние испытало на себе творчество этих молодых людей?

— Отечественного романа, а также, конечно, американских авторов, — Хемингуэя, Фолкнера, Стейнбека. Как и они, молодежь отказывается объяснять, а хочет только показывать.

— А французский антироман?

— Даже не говорите мне о *nouveau roman*! Он меня не то что возмущает, он мне смешон. Меня возмущает, что он меня не возмущает. Нет, я вижу подлинный гуманизм в других авторах, в новых испанских вещах, как у Хуана Гойтисоло, у итальянцев — Карло Леви, Васко Пратолини, Пьера Паоло Пазолини, даже у Моравии[12], несмотря на его привычку относиться к своим персонажам как к насекомым; у некоторых американцев, например, Сэлинджера. Мне очень

понравился роман Амаду «Габриэла, гвоздика и корица»[13]. Несколько лет назад я прочитал «Орла и змею» Гусмана[14]. Я нахожу новый гуманизм и в кино. Мне очень нравится Феллини, особенно *I Vitelloni* и *La Dolce Vita*[15], я смотрел *La Dolce Vita* три раза и вновь бы пересмотрел несколько сцен, поразивших меня неисчерпаемым изяществом.

— Раз уж мы заговорили о Ваших интересах, что Вы думаете о мексиканской живописи?

— Я восхищаюсь Ороско. Диего Ривера был велик в свой кубистический период, позже Диего, видимо, открыл для себя итальянское Кватроченто и стал писать, как Гирландайо и Уччелло[16]…

— Мексике был необходим такой синтез, как в творчестве Риверы…

— Лучший мексиканский художник — это Руфино Тамайо[17]. Однажды я это сказал Диего, и он за мной погнался, чтобы побить.

— Недавно Вы приняли участие в конгрессе европейских писателей в Ленинграде…[18]

— Говорить о литературном творчестве невозможно. О книгах не говорят, их пишут. Советский писатель Федин начал полемику, атаковав Джойса, Пруста и Кафку, которых не читал. Их тут почти никто не читал. Пара томов Пруста вышла еще в двадцатые, «Дублинцы» и отдельные главы «Улисса» — в 1932 г., и только сейчас впервые должны опубликовать «Процесс» Кафки[19]. Европейцы отвечали озлобленно, критикуя, *trés méchants*, советскую литературу. Куда важнее были личные встречи, потому что на них мы убеждались, что ни они, ни мы не людоеды, не декаденты и не догматики. Я не знаю ни одной хорошей книги о литературном творчестве. Мне не нравится, когда об искусстве судят *a priori*, и я ненавижу аллегории и символы.

На протяжении нашего разговора бледное лицо Эренбурга озарялось то радостной, то ядовитой улыбкой, по нему пробегала тень воспоминаний. Мы гуляли по дачному саду, среди фруктовых деревьев и грядок, мимо белых березок, символа России.

— Я работаю над следующим томом воспоминаний. Не знаю, напишу ли новый роман после «Оттепели». О тех годах у меня сформировалась ясная перспектива. О том, что происходило после смерти Сталина, у меня ее нет.

Его хрупкая фигура наклоняется за цветком колокольчика. Восковое лицо тает в стариковской улыбке, ветер играет седой шевелюрой:

— Весна начинается в марте, — улыбается Илья Эренбург. Март — холодный месяц, но все-таки это весна…

Fuentes, Carlos. “Diálogo con Ilya Ehremburg (La creación artística y literaria en la URSS, I).” *La cultura en México, Suplemento de Siempre!*, no. 87 (16 de octubre 1963): II–V.

[1] Проект памятника был разработан незадолго до начала Первой мировой войны скульптором Сергеем Меркуловым. Памятник был установлен в 1918 г. на Цветном бульваре, перенесен к Мариинской больнице в 1936 г.

[2] Речь идет об Эрмитажном мостике над Зимней канавкой, соединяющей Мойку и Неву. Вероятно, Фуэнтес ссылается не на текст Пушкина, а на одну из финальных сцен оперы Петра Чайковского «Пиковая дама», в которой Лиза бросается с Эрмитажного мостика в воды Зимней канавки.

[3] Перевод на русский сверен с оригиналом Аксенова. В цитате, выбранной Фуэнтесом, удалены некоторые фрагменты. В тексте «Коллег» эта реплика звучит так: «Ух, как мне это надоело! Вся эта трепология, все эти высокие словеса. <Их произносит великое множество прекрасных идеалистов вроде тебя, но и тысячи мерзавцев тоже.> Наверное, и Берия пользовался ими, когда обманывал партию. <Сейчас, когда нам многое стало известно, они стали мишурой. Давай обойдемся без трепотни.> Я люблю свою страну, свой строй и не задумываясь отдам за это <руку, ногу,> жизнь, но я в ответе только перед своей совестью, а не перед какими-то словесными фетишами. Они только мешают видеть реальную жизнь. Понятно?» «Коллеги» были впервые опубликованы в «Юности» (1960, № 6, 7).

[4] Роберт Фальк (1886–1958) — советский художник-авангардист, один из основателей объединения «Бубновый валет», преподаватель ВХУТЕМАСа. Прожил несколько лет во Франции, вернулся в СССР в 1937 г. В последние годы сталинского правления подвергался травле как формалист.

[5] Хулио Хуренито — главный герой романа Эренбурга «Необычайные похождения Хулио Хуренито» 1922 г. Книга была переведена в том числе на испанский язык и впервые принесла автору славу среди испаноязычных интеллектуалов.

[6] Исаак Бабель, расстрелянный в Бутырской тюрьме 27 января 1940 г., был реабилитирован 18 декабря 1954 г. с пояснением, что он умер в марте 1941 г. от паралича сердца. Эренбург был одним из написавших отзыв для следователей Главной военной прокуратуры, рассматривавших дело о реабилитации [Чупринин 2022: 67], стал председателем комиссии по литературному наследию Бабеля и написал предисловие для первого посмертного сборника репрессированного коллеги: *Бабель И.Э.* Избранное. М.: ГИХЛ, 1957. 375 с.

[7] Михаил Зощенко (1894–1958) был заново принят в Союз писателей летом 1954 г., однако после этого его публичные откровенные высказывания о постановлении 1946 г. были признаны «ошибочными», и унизительная «проработка» возобновилась. Первый оттепельный сборник его произведений вышел в 1956 г. (*Зощенко М.М.* Избранные рассказы и повести. 1923–1956. Л.: Сов. писатель, 1956. 583 с.), но установка говорить о нем пренебрежительно и с сожалением сохранялась даже после его ранней смерти в 1958 г. Тем не менее в 1962 г. в ЦК разрешили составителям «Краткой литературной энциклопедии» вообще не упоминать постановление 1946 г. в отношении Ахматовой и Зощенко, что было понято как сигнал: «Постановление 46 года можно игнорировать» [Чупринин 2022: 538, 580]. До памятного вечера Зощенко и публикации Каверина

(«Белые пятна», Новый мир, 1965, № 9) о его трагической судьбе должно было пройти еще два года, но его имя больше не было под запретом.

[8] Эренбург умалчивает, что неоднократно обращался к Сталину в письмах [Суровцева 2020: 3].

[9] Вероятно, речь идет об апокрифе. Общеизвестно, что Сталин любил Чехова и не любил Достоевского, что повлияло на судьбу произведений этих писателей в 1930-е–1950-е гг. Шекспир в годы сталинского правления стал «советским классиком». См.: [Зайцев 2022; Подосокорский 2024; Лагутина 2017].

[10] Рафаэль Альберти (1902–1999), Хуан Рехано (1903–1976), Хосе Бергамин (1895–1983), Хосе Эррера Петере (1909–1977), Мануэль Альтолагирре (1905–1959) — испанские поэты и писатели Поколения 27 года и Поколения 36 года (Эррера Петере), прошедшие через гражданскую войну и вынужденные эмигрировать после поражения республиканского лагеря в 1939 г. В годы войны сблизились с Эренбургом, Овадием Савичем, Федором Кельиным и другими советскими интеллектуалами, находившимися тогда в Испании. Альберти и Рехано сохранили связь с Советским Союзом на долгие годы и неоднократно приезжали в СССР.

[11] В 1963 г. Андрею Вознесенскому было 30, Евтушенко — 31. Михаил Лермонтов погиб в 26 лет, Александр Пушкин — в 37, Владимир Маяковский — в 36.

[12] Хуан Гойтисоло (1931–2017), Карло Леви (1902–1975), Васко Пратолини (1913–1991), Пьер Паоло Пазолини (1922–1975), Альберто Моравиа (1907–1990) — европейские писатели, принадлежавшие к разным литературным течениям, так или иначе тяготевшим к неореализму. Всех их активно печатали в СССР, каждый из писателей хотя бы раз приезжал в СССР в 1950-е–1960-е гг.

[13] «Габриэла, корица и гвоздика» — роман бразильского писателя Жоржи Амаду (1912–2001) 1958 г., опубликован в СССР в 1961 г.

[14] «Орел и змея» (1928) — роман о мексиканской революции мексиканского писателя Мартина Луиса Гусмана (1887–1976). В СССР переведен и опубликован не был. Упоминание Гусмана, вероятно, было способом отдать должное национальности гостя.

[15] *I Vitelloni* («Маменькины сынки»), 1953, и *La Dolce Vita* («Сладкая жизнь»), 1960 — кинокартины Федерико Феллини (1920–1993), не выходившие в прокат в Советском Союзе. Из всего Феллини в СССР показывали только «Ночи Кабирии» и «Дорогу» [Gilburd 2018: 177].

[16] Хосе Клементе Ороско (1883–1949) и Диего Ривера (1986–1957) — мексиканские художники-монументалисты. Доменико Гирландайо (1448–1494) и Паоло Уччелло (1397–1475) — художники флорентийской школы раннего итальянского Возрождения (Кватроченто).

[17] Руфино Тамайо (1899–1991) — мексиканский живописец-муралист, наряду с не упомянутым Эренбургом Давидом Сикейросом (1896–1974) был коллегой и конкурентом Ороско и Риверы.

[18] Конгресс Европейского сообщества писателей (Comes), посвященный судьбе романа, прошел в Ленинграде 5–8 августа 1963 г.

[19] Три тома «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста (в переводе разных людей) и «Дублинцы» Джемса Джойса (пер. Е. Федотовой) вышли в 1927–1928 гг. Отдельные главы «Улисса» в переводе В. Стенича были опубликованы в журналах «Звезда» и «Литературный современник» в 1934 и 1935 гг., несколько эпизодов в разных переводах вышли в «Интернациональной литературе» в 1935 и 1936 гг. Собрание сочинений Франца Кафки в одном томе, в том числе «Процесс» (1925) в переводе Р. Райт-Ковалевой, был выпущен издательством «Прогресс» в 1965 г.

Беседа Карлоса Фуэнтеса с Андреем Вознесенским

— «Корни искусства едины»

— «Поэзия возвращает миру равновесие»

— «Чтобы показать движение в литературе, надо двигаться»

— «Самая глубокая и прогрессивная поэзия — это та, которую люди лучше понимают»

— У меня плохой опыт с интервью, — бормочет Андрей Вознесенский, — Западные журналисты часто искажают сказанное, они думают — или додумывают — что вести нормальный диалог о литературном творчестве, поэзии и любви — значит бросать вызов Хрущеву. Я недавно был в Париже, читал свои стихи во Дворце Шайо перед толпой людей. На следующий день вышли интервью, которых я не давал. Они были не о поэзии, а о политике. Все переврано. Мы социалисты.

Вознесенский говорит, мурлыча. Ему еще нет и тридцати. Он невысокий, светловолосый, стройный, на его голубые славянские глаза с легким восточным намеком падает челка. Он мурлычет. Есть в нем какая-то неуверенность, стыдливость в голосе и во взгляде, а иногда он широко раскрывает глаза в удивлении. Вероятно, он лучший поэт в сегодняшнем Советском Союзе, его стихи — самые звучные и эмоциональные со времен Маяковского, они очаровывают, заключая в себе таинственное посвящение, и возносят Вознесенского на вершину не только молодой советской лирики, но и в первые ряды молодой поэзии всего мира. Его физическое присутствие предвосхищает лирику и служит ей естественной опорой.

— Я ведь по профессии архитектор, — говорит он, пока сдержанными движениями накладывает себе из тарелок с русскими *hors d`oeuvres,* закусками, которые маршируют по столу: осетр, яйца, майонезные салаты, икра. — А в архитектуре лучшей школой считается практика. Вот и в литературе, чтобы показать движение, надо двигаться.

— И что же сообщает практика молодым советским писателям?

— Что поэзия, которая кажется самой глубокой и прогрессивной — это та, которую люди лучше понимают.

— Ты так уверенно говоришь о читателях. На западе поэт и его читатели — это два разных мира, невидимые один для другого.

— У нас большая традиция общения с публикой. Мы декламируем свои стихи. Публика слушает нас, присутствует непосредственно и в конце концов становится еще одним создателем поэмы. Декларируя

стихи, я прислушиваюсь к ответу, и этот ответ — один из элементов творчества. Наши слушатели, как я уже говорил, это люди, знающие литературу, а не аморфная масса. Я имел возможность убедиться, что они не готовы слушать простенькую поэзию, нет, они хотят богатую и сложную, достигающую смысла на нескольких уровнях. Неправда, что публике нужно очевидное, упрощенное или легкое. Людей не обмануть. Полет спутника вызывает у них восторг, но те же люди поднимут нас на смех, если мы отправим летать старую телегу. Мы осознаем, что наши стихи обращены к образованной публике, которая не хочет, чтобы ей все разжевывали и приводили простые образы. Настоящая поэзия использует сложные и множественные образы, она подразумевает. Искусство скрывает искусство.

— На западе часто говорят о смерти поэзии как языка общения с современным миром.

— У нас тоже спорят «физики» и «лирики», то есть защитники точного, научного знания, и выразители поэтического, интуитивного познания. Дилемма эта ложная. Человек, обладающий пытливым умом ученого, так же близок к истинному гуманизму; именно физики, ученые лучше понимают новую советскую поэзию. Возможно, они так же, как и я, понимают, в какой опасности оказался бы мир в руках одних лишь физиков: только лирика возвращает миру равновесие и придает границы.

— Как еще, помимо уже сказанного, ты бы охарактеризовал творчество молодых советских поэтов?

— Это синтез новых, сложных и глубоких форм, поэзия с широкой бытовой тематикой. Поэтическим сюжетом может стать все, что нас волнует. Любовь в самом широком смысле слова.

— Испытывает ли советская поэзия иностранное влияние?

— Ох уж эти вопросы про влияние! Вот посмотри на помидор: в некотором смысле, мы на него влияем, направив на него взгляд, ты со своего места, а я — со своего. Да, конечно, мы много читали у Арагона, Элюара, Неруды. Я читал Гинзберга и Ферлингетти. Но прежде всего я бы упомянул Т.С. Элиота[1], не столько как повлиявшего на меня, сколько как писателя, который впечатляет меня своей способностью населять лирикой повседневность. Более интересным мне кажется не то влияние, которое происходит внутри жанра, а то, которое преодолевает границы своего вида искусства, и передается от живописи к поэзии, от поэзии к музыке. В конце концов, что есть влияние как не способ восприятия богатства искусства вообще. Могу

рассказать тебе о конкретном случае: о влиянии мексиканского искусства. Я был на выставке, которую привозили в Москву и Ленинград[2], эффект, произведенный ей на меня, можно сравнить с ядерным. Меня восхищает художественная, творческая уверенность Диего Риверы: вот натуралистично написанный ботинок, и вдруг тут же возникает птица в полете! Реальность преображается, становится более ощутимой, и все благодаря интуитивному выбору образов и, конечно, уверенности художника.

— Твое творчество и творчество других молодых советских авторов создает ощущение, что ваши окна распахнуты, чтобы отдавать и получать.

— Весной я был во Флоренции. Утром я, русский человек, плакал над полотнами Боттичелли. Ночью поэт Твардовский пел старые славянские песни и растрогал слушавших нас итальянцев[3]. Корни искусства едины для всего мира.

— А как насчет недавней теоретической полемики об искусстве в СССР?[4]

Улыбка Вознесенского становится ироничной. Глаза заговорщицки поблескивают.

— Теоретическими вопросами искусства занимаются наши мудрые критики. Я — поэт. Чтобы показать движение в художественной литературе, надо двигаться. Либо ты пишешь, либо не пишешь.

«Теория, мой друг, суха, / Но зеленеет жизни древо»[5]: едва ли какая-либо теоретическая абстракция отражает реальную жизнь советских людей лучше, чем стихи Андрея Вознесенского о любви, страдании и радости. Я откидываюсь на стуле и слушаю его. Мурлыкающий голос уступает место другому, окрепшему, будто вобравшему в себя несколько других голосов. Вознесенский читает свое стихотворение о Гойе: Гойя — это Вознесенский, и оба они, художник и поэт, — это город, разрушенный войной, в котором раздается звон колокола, отмеряющего грехи умерших[6]. Гойя, горе, колокол: стихи оживают в потоке русских слов, металлических звуков, возвещающих о вехах жизни и смерти; они говорят о человеке, говорят о народе голосом многих людей и народов. Я слушаю Вознесенского. Его голос захватывает меня, погружает в океан нареченных и спасенных вещей и судеб. Когда я пожимаю его руку, вижу дружескую признательность в его взгляде, вспоминаю искренность его голоса, я лучше понимаю этот самобытный, сильный, парадоксальный народ, который оттого так страстно поддается сильным чувствам, что не позволяет внешне-

му блеску разрушить целостность глубокой внутренней духовности. В ней, говоря словами Достоевского, все ответственны за все и перед всеми[7]. Можно ли объяснить моральные установки советских людей лучше? Об отношении молодых художников и писателей этой страны лучше не скажешь.

Москва, сентябрь [1963]

Fuentes, Carlos. “Andre Voznesienski (La creación artística y literaria en la URSS, II).” *La cultura en México, Suplemento de Siempre!*, no. 88 (23 de octubre 1963): VII.

[1] Луи Арагон (1897–1982) — французский писатель и поэт, член коммунистической партии, много лет поддерживавший связи с Советским Союзом. Поль Элюар (1895–1952) — французский поэт, основатель дадаизма, коммунист. Пабло Неруда (1904–1973) — чилийский поэт, коммунист, один из самых верных попутчиков Советского Союза. Аллен Гинзберг (1926–1997) и Лоуренс Ферлингетти (1919–2021)— американские поэты-битники. Томас Стернз Элиот (1888–1965) — английский поэт, лауреат Нобелевской премии по литературе 1948 г.

[2] Речь идет о выставке «Искусство Мексики от древнейших времен до наших дней», прошедшей в 1960–1961 гг.

[3] Вознесенский имеет в виду поездку на конгресс Европейского сообщества писателей в марте 1962 г. во Флоренции. Пение старшего коллеги вдохновило его на стихотворение «Пел Твардовский в ночной Флоренции…», *Вознесенский А.* Собр. соч.: в 3 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 1. С. 319–320.

[4] Фуэнтес ссылается на разнос, который Хрущев устроил советским писателям и поэтам 7–8 марта 1963 г. на встрече руководителей партии с деятелями литературы и искусства.

[5] Реплика Мефистофеля из его разговора со студентом в «Фаусте» Гете приведена в переводе Бориса Пастернака.

[6] *Вознесенский А.* Собр. соч.: в 3 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 1. Худож. лит., 1983. С. 21.

[7] Вероятно, Фуэнтес имеет в виду учение Зосимы, персонажа «Братьев Карамазовых».

Беседа Карлоса Фуэнтеса с Григорием Чухраем

— «Одной правды для хорошего кино недостаточно, нужны страсть и убежденность»

— «Мы все несем ответственность за сталинизм»

— «Сегодня горит пламя, которое никто не сможет затушить»

Жители Одессы спускаются по лестнице, ведущей в порт. Царистская полиция поднимается навстречу мужчинам, женщинам и детям, которые хотят выразить солидарность с восставшими на броненосце Потемкин. Этот первый шедевр кинематографа[1]

стал одновременно синтезом коллективного эпоса и мифа о роли личности в XX веке, синтеза, который раньше можно было передать лишь средствами прозы. Эйзенштейн, Довженко, Донской, Пудовкин[2] были самым оригинальным и мощным вкладом молодой Советской революции в мировую культуру. Поэтому теперь, когда в послесталинском СССР возрождается социалистический, гуманистический и лишенный догматизма дух, кажется закономерным, что он проявляет себя в кинематографе. Всем известны названия картин, в которых вновь прозвучал могучий голос советского народа: «Летят журавли», «Дом, в котором я живу», «Иваново детство», «Неотправленное письмо», «Прощайте, голуби», «Девять дней одного года»[3]. Вытерпев несколько лет картонных персонажей и лубочных картин, с мрачным всполохом «Ивана Грозного» в качестве исключения[4], советский народ вновь заговорил человеческим языком.

Мне не кажется совпадением, что кинорежиссер, порвавший с порочной традицией — это высокий, сильный, улыбчивый мужчина с большими руками, косматой шевелюрой, пышными усами и блестящими глазами. Григорий Чухрай выглядит моложе своих 42 лет: в его энергичных жестах, энтузиазме и обаянии сквозит молодость, которая не вяжется с образом человека, который прошел Вторую мировую войну и пережил последний ужасный период правления Сталина. В этом смысле Чухрай — воплощение советского парадокса: страдание дает силы для радости, тяжелое прошлое дарит надежду и решительность. Чухрай положил начало возрождению советского кинематографа классической картиной «Сорок первый» и вывел его на международный уровень «Балладой о солдате»[5]. Как появилась та первая картина, такая свежая и человечная, в которой вновь заговорила, запела, засомневалась любовь?

Чухрай трясет косматой гривой:

— Я хотел, во-первых, показать свое видение Революции как чего-то волнующего, красивого и одновременно трагичного. Во-вторых, я хотел возразить догматикам. Догматики говорили, что любовь вторична, а главное — это Революция; догматики говорили, что наши друзья красивы, добры, порядочны и благочестивы, а наши враги — уродливы, коварны и порочны. В «Сорок первом» я сказал, что любовь — даже во время Революции — это сила, сподвигающая людей и саму Революцию, а враг — это такой же человек, чьи действия нас затрагивают, и отсюда проистекает трагическая природа Революции.

— Догматики, наивные люди, также утверждают, что надо лично пережить то, о чем ты рассказываешь…

— В Советском Союзе полно режиссеров, которые пережили Революцию и войну, но до сих пор не смогли снять хорошего кино, опираясь на этот опыт. Знать правду недостаточно для того, чтобы создавать хорошие произведения. Правда это правда, но это не кино. Одной правды для искусства недостаточно. Нужна душа. Надо чувствовать вещи и объяснять их страстно. Мне было важно рассказать о Революции так, как ее воспринимают люди моего поколения, а не так, как ее пережило предыдущее поколение. До начала десталинизации мне предлагали снять несколько фильмов, но я не хотел за них браться, потому что не смог бы высказаться убедительно и с душой.

— А как появилась «Баллада о солдате»?

— Я задумывал ее как картину для отечественного зрителя, как историю простого советского солдата. Лишь позже я осознал, что получилась картина о войне вообще. В процессе съемок сложно, если не невозможно, уделять внимание самокритике. В кинопроизводстве задействовано слишком много элементов, оно лишено творческой непосредственности других видов искусств, где нужно лишь время, карандаш или бумага. По-настоящему воспринять кинокартину можно лишь в перспективе.

— Какие режиссеры повлияли на Ваше творчество?

— Если говорить о непосредственном влиянии, то лишь один великий советский рассказчик: Зощенко. Что касается других творцов, то есть великие современные авторы, которые могут мне нравиться или не нравиться. Бергман великий, но мне он не нравится; у Феллини есть черты, которые меня привлекают; Куросава великий и я его люблю. Бунюэль — один из десяти лучших мировых режиссеров, а Билли Уайлдер — мастер комедии. Для меня, признаюсь, стал разочарованием Висконти. Ранний Висконти снимал кино, а нынешний Висконти снимает отдельные сцены с расчетом на дешевый эффект, например сцена изнасилования в «Рокко и его братьях». Сцена выбивается из фильма, а сам фильм эклектичен и больше подчинен моде, чем единому видению своего создателя. То же можно сказать про фильм «В прошлом году в Мариенбаде»[6]. Там есть отдельные мастерские сцены, но режиссер слишком озабочен тем, чтобы создать впечатление глубины, которой там нет.

— Вы знали Эйзенштейна?

— Я был на его похоронах. Это было ужасно. Там были все друзья Эйзенштейна, его ученики, люди, любившие его как человека и уважавшие как художника. Но были и чинуши, которые неохотно признавали его вклад, «несмотря на допущенные им ошибки». Было грустно и противно.

— Как и многие советские художники Вашего поколения, Вы пережили переход от сталинизма к новому этапу социалистической демократии. Как на Вас лично повлияли события последних лет?

— Мы все верили в Сталина. Я сражался на войне, в воздушном десанте, и верил в Сталина. Постепенно, в последние годы его правления, его преступления и заблуждения становились очевидными. Это было ужасное время, за которое мы все несем ответственность, и я тоже. Ужасное время, когда воля каждого из нас отчуждалась в пользу одного человека. Сегодня мы переживаем другой, чудесный опыт нового обретения воли, чувства ответственности, и воплощаем его в жизнь. Сегодня в Советском Союзе горит пламя, которое никто не сможет погасить, хотя некоторые и возмущаются, что от него слишком много дыма и угля, и предпочли бы его потушить. Даже если пламя и чадит, оно дает свет, и это важно. Часы истории не обратить вспять, сколько бы раз ни отставала одна из стрелок.

Чухрай улыбается и повышает голос, чтобы его было слышно: мы сидим в ресторане «Пекин», и в оркестре заливается труба. Новоорлеанский джаз в Советском Союзе в моде.

— Мой следующий фильм будет трагикомедией о приюте для стариков. Нет, я не собираюсь повторять сюжет «Умберто Д.»: тон де Сики — мрачный и безысходный, а в моей картине будет много юмора, много комедии[7].

— Я слышал, что Вам поручили создать студию экспериментального кино.

— Да, я над этим работаю. Мы будем снимать менее затратные, более современные фильмы. Но главным принципом будет наделить большей творческой ответственностью всех участников кинопроизводства. Для качественного кино в Советском Союзе нет преград, и все благодаря тому, что советский режиссер не должен считаться с коммерческими соображениями, он — истинный создатель своих картин[8].

Fuentes, Carlos. “Entrevista con Grigori Chujrai (La creación artística y literaria

en la URSS, III)." *La cultura en México, Suplemento de Siempre!,* no. 89 (30 de octubre 1963): XIV.

[1] К 1963 г. «Броненосец "Потемкин"» (1925) Сергея Эйзештейна не раз признавался одним из лучших фильмов всех времен и народов.

[2] Сергей Эйзенштейн (1898–1948), Александр Довженко (1894–1956), Марк Донской (1899–1971), Всеволод Пудовкин (1893–1953) — советские режиссеры, пионеры мирового кинематографа.

[3] «Летят журавли» (1957) и «Неотправленное письмо» (1960) Михаила Калатозова, «Дом, в котором я живу» (1957) Льва Кулиджанова и Якова Сегеля, «Иваново детство» (1962) Андрея Тарковского, «Прощайте, голуби» (1960) Якова Сегеля, «Девять дней одного года» (1961) Михаила Ромма — советские кинокартины, выходившие в международный прокат, участники и победители нескольких международных кинофестивалей.

[4] «Иван Грозный» (1945) — двухсерийная кинокартина Сергея Эйзенштейна. Первая серия, получившая Сталинскую премию I степени, вышла в прокат в 1945 г., однако вторая была запрещена к показу. Советский зритель увидел ее лишь в 1958 г.

[5] Кинокартина «Сорок первый» по одноименной повести Бориса Лавренева вышла на экраны в 1956 г. Картина была восторженно принята на Каннском фестивале в 1957 г. Следующий фильм Чухрая, «Баллада о солдате» (1959), собрал несколько международных премий.

[6] «Рокко и его братья» (1960) — фильм итальянского режиссера Лукино Висконти в духе критического реализма. «В прошлом году в Мариенбаде» (1961) — сюрреалистическая картина французского режиссера Алена Рене.

[7] «Умберто Д.» (1952) — драма итальянского режиссера Витторио де Сики о старике, оставшемся без крова. В 1964 г. на советские экраны вышла драма Чухрая «Жили-были старик со старухой». По сюжету пожилая пара осталась без жилья после пожара и переехала жить к дочери в Заполярье.

[8] Григорий Чухрай был бессменным руководителем Экспериментальной творческой киностудии, начавшей свою работу в 1965 г. ЭТК преследовала целью внедрить рыночные принципы и хозрасчет в управление кинопроцессами. В рамках этого объединения были сняты фильмы, которые становились лидерами советского проката, в том числе «Не горюй» (1969), «Афоня» (1975), «12 стульев» (1971), «Иван Васильевич меняет профессию» (1973), «Белое солнце пустыни» (1970), «Земля Санникова» (1973), «Раба любви» (1974), «Табор уходит в небо» (1976). Из-за усиления идеологического давления в 1970-х гг. ЭТК была ликвидирована.

Литература двух Америк. 2026. № 20. *Literature of the Americas,* no. 20 (2026)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-44-83
https://elibrary.ru/RZOVUA
УДК 821.134

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Вероника ЗУСЕВА-ОЗКАН

САТИРИЧЕСКИЙ РОМАН ХЕНАРО ПРИЕТО «НЕКОРРЕКТНЫЙ ПОКОЙНИК» (1926) И ПРОБЛЕМА ЗАГРОБНОЙ НАРРАЦИИ

Аннотация: Статья посвящена роману чилийского писателя и общественного деятеля Хенаро Прието (1889–1946) *Un muerto de mal criterio* (1926) и призвана, с одной стороны, ввести в оборот отечественной науки совершенно не освоенный ею текст, а с другой, рассмотреть его в контексте теоретико-литературной проблемы загробной наррации (или постум-нарратива), т. е. повествования персонажа, который в условной реальности внутреннего мира произведения представлен как персонаж мертвый. Исследуется соотношение этого романа с традицией постум-нарратива, в частности с романом бразильца Машаду де Ассиза «Посмертные мемуары Браза Кубаса» (1881), а также с жанрами «диалога мертвых», видения и памфлета. Показано, что если в ряде отношений роман Прието несколько «архаичен» (так, возможная мотивировка загробного опыта героя как спровоцированного болезнью видения характерна для этапа формирования загробной наррации, к этому моменту уже пройденного), то в других, напротив, являет собой новое слово. Если принять версию о том, что герой умер, но был воскрешен врачебным искусством, то это редчайший и удивительный пример постум-нарратива, где умерший рассказчик возвращается из послесмертия. В связи с календарной приуроченностью действия делается вывод о том, что «Некорректный покойник» примыкает к жанру «рождественской истории», где герой переживает испытание, которое дается ему как шанс переосмыслить свою жизнь. Кроме того, хотя мотив загробного суда константен для постум-нарратива, крайне необычно, что герой выступает не объектом суда, а его субъектом, получая (и впоследствии отвергая) статус загробного судьи.

Ключевые слова: Хенаро Прието, сатирический роман, латиноамериканская проза XX в., чилийская литература, постум-нарратив, посмертное повествование

Информация об авторе: Вероника Борисовна Зусева-Озкан — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, зав. Отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9537-108X. E-mail: zuseva_v@mail.ru

Для цитирования: *Зусева-Озкан В.Б.* Сатирический роман Хенаро Прието «Некорректный покойник» (1926) и проблема загробной наррации // Литература двух Америк. 2026. № 20. С. 44–83. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-44-83

Литература двух Америк. 2026. № 20.

Literature of the Americas, no. 20 (2026)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-44-83
https://elibrary.ru/RZOVUA
UDC 821.134

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Veronika ZUSEVA-ÖZKAN

JENARO PRIETO'S SATIRICAL NOVEL *UN MUERTO DE MAL CRITERIO* (1926) AND THE PROBLEM OF POSTHUMOUS NARRATION

Abstract: This article focuses on the novel *Un muerto de mal criterio* (1926) by Chilean writer and public figure Jenaro Prieto (1889–1946). It aims, on the one hand, to introduce this text, which has been completely understudied by Russian scholarship, and, on the other, to consider it in the context of the theoretical problem of posthumous narration (or narration from beyond the grave), i.e., the narration of a character who, in the conventional reality of the work's inner world, is represented as a dead person. The novel's relationship with tradition of posthumous narrative is examined, particularly with the novel by the Brazilian author J.M. Machado de Assis *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), as well as with the genres of "dialogues of the dead," vision, and pamphlet. It is shown that while Prieto's novel is somewhat "archaic" in some respects (for example, the possible justification for the hero's afterlife experience as a vision provoked by illness is characteristic of an early stage in the formation of afterlife narratives, which has already been over by this point), in others it represents a new development. Thus, if we accept the version that the hero died but was resurrected by medical art, this is a rare and astonishing example of posthumous narrative, in which the deceased narrator returns from the afterlife. Given the calendar setting, it's concluded that *Un muerto de mal criterio* fits into the "Christmas story" genre, where the hero experiences a trial that is presented to him as a chance to rethink his life. Furthermore, while the motif of the afterlife judgment is a constant in posthumous narratives, it's highly unusual that the hero is not the object of the judgment, but its subject, receiving (and subsequently rejecting) the status of an afterlife judge.

Keywords: Jenaro Prieto, satirical novel, Latin American prose of the 20th century, Chilean literature, posthumous narration, narrative from beyond the grave

Information about the author: Veronika B. Zuseva-Özkan, DSc in Philology, Leading Researcher, Head of the Department of European and American Contemporary Literature, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9537-108X. E-mail: zuseva_v@mail.ru

For citation: Zuseva-Özkan, Veronika. "Jenaro Prieto's Satirical Novel *Un muerto de mal criterio* (1926) and the Problem of Posthumous Narration." *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 44–83. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-44-83

Литература двух Америк. 2026. № 20. *Literature of the Americas,* no. 20 (2026)

Artículo científico
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-44-83
https://elibrary.ru/RZOVUA
UDC 821.134

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Veronika ZUSEVA-ÖZKAN

LA NOVELA SATÍRICA DE JENARO PRIETO *UN MUERTO DE MAL CRITERIO* (1926) Y EL PROBLEMA DE LA NARRATIVA PÓSTUMA

***Resumen*:** Este artículo se centra en la novela *Un muerto de mal criterio* (1926) del escritor y figura pública chileno Jenaro Prieto (1889-1946). Su objetivo es, por un lado, presentar este texto no estudiado por la investigación rusa, y, por otro, analizarlo en el contexto del problema teórico-literario de la narración póstuma, es decir, la narración de un personaje que, en la realidad convencional del mundo interior de una obra, se presenta como un personaje muerto. Se examina la relación de esta novela con la tradición de la narración póstuma, en particular con la novela *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) del escritor brasileño Machado de Assis, así como con los géneros del "diálogo de los muertos", la visión y el panfleto. Se demuestra que, si bien la novela de Prieto resulta algo "arcaica" en algunos aspectos (por ejemplo, la posible justificación de la experiencia del protagonista en el más allá como una visión provocada por la enfermedad es característica de una etapa de formación de la narración de ultratumba ya superada para ese momento), en otros, por el contrario, representa un nuevo desarrollo. Si aceptamos la versión de que el protagonista murió pero fue resucitado por la habilidad médica, entonces se trata de un ejemplo singular y sorprendente de la narrativa póstuma, en la que un narrador fallecido regresa del más allá. Debido a la ambientación cronológica de la acción, se concluye que *Un muerto de mal criterio* pertenece al género del "cuento de Navidad", en el que el protagonista se somete a una prueba que se le ofrece como una oportunidad para replantearse la vida. Además, aunque el motivo del juicio de ultratumba es una constante en la narrativa póstuma, es sumamente inusual que el protagonista no sea objeto del juicio, sino su sujeto, al recibir (y posteriormente rechazar) la condición de juez en el más allá.

***Palabras clave*:** Jenaro Prieto, novela satírica, prosa latinoamericana del siglo XX, literatura chilena, narrativa póstuma, narración de ultratumba

Información sobre la autora: Veronika B. Zuseva-Özkan, Doctora habilitada en filología, investigadoa principal y jefa del Departamento de Literatura Contemporánea de Europa y América, Instituto de la Literatura Mundial A.M. Gorki de la Academia de Ciencias de Rusia, Povarskaia 25ª, ed. 1, 121069 Moscú, Rusia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9537-108X. E-mail: zuseva_v@mail.ru

Para citar: Zuseva-Özkan, Veronika. "La novela satírica de Jenaro Prieto *Un muerto de mal criterio* (1926) y el problema de la narrativa póstuma." *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 44–83. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-44-83

Настоящая статья посвящена роману чилийского писателя и общественного деятеля Хенаро Прието (1889–1946) *Un muerto de mal criterio* (1926) и преследует две цели: во-первых, ввести в оборот отечественной науки совершенно не освоенный ею текст, а во-вторых, рассмотреть его в контексте теоретико-литературной проблемы загробной наррации (которую мы также называем постум-нарративом), т. е. повествования персонажа, который в условной реальности внутреннего мира произведения представлен как персонаж мертвый.

Как мы пытались показать ранее, вклад латиноамериканской литературы в развитие этой парадоксальной повествовательной формы чрезвычайно весом: от книги бразильского автора Ж.М. Машаду де Ассиза «Посмертные мемуары Браза Кубаса» (*Memórias póstumas de Brás Cubas*, 1881) в принципе отсчитывается история постум-нарративного романа (но не других жанров!) [Зусева-Озкан 2025a], а в 1910–1920-х гг. постум-нарративные рассказ и новелла тоже складываются именно в латиноамериканском культурном ареале — см. рассказ мексиканца Хосе Васконселоса «Расстрелянный» (*El fusilado*, 1919), новеллу и рассказ уругвайца Орасио Кироги «Призрак» (*El Espectro*, 1921) и «По ту сторону» (*Más allá*, 1925) [Зусева-Озкан 2025b], причем во всех этих текстах ощущается вкус к эксперименту, а постум-нарратив приобретает вполне развитую форму.

Сатирический роман Хенаро Прието *Un muerto de mal criterio*, название которого мы позволили себе перевести как «Некорректный покойник» (пытаясь воспроизвести игру автора с двойным значением словосочетания — с одной стороны, оно ставит под знак вопроса «мертвость» героя, а с другой, имеет в виду его сюжетную роль негодного судьи), как бы возвращает нас в более ранний период развития загробной наррации — в точку, предшествовавшую появлению «Посмертных мемуаров Браза Кубаса» Машаду де Ассиза. На этом более раннем этапе повествование покойника обставлялось рядом «оговорок», допускавших колебания относительно его онтологического статуса: так, повествование могло не передаваться мертвецу в своей тотальности, будучи обрамленным вступлением и / или заключением от лица другого субъекта (например, издателя), как это происходит в романе Г. Филдинга «Путешествие в загробный мир и прочее» (*A Journey from This World to the Next, etc*., 1743); другой вариант — сон, греза, видение (в частности, во время тяжелой болезни) как «оправдание» получения загробного опыта и рассказывания о нем: см. длинный ряд текстов от серьезнейших средневековых

видений (например, поэмы «Дух Гвидо», *The Gast of Gy*, XIV в.) [Зусева-Озкан 2025c] и аллегорических поэм (см., в частности, поэму Стивена Хоуса «Приятное развлечение», *The Pastime of Pleasure*, 1506) до сатирических памфлетов XVII в. («Новости Тарлтона из чистилища», *Tarlton's News Out of Purgatory*, 1590). В названном романе Филдинга в обрамлении перебираются возможные обоснования рассказу мертвого героя, включая видение и сумасшествие, ради игры с читателем и предоставления ему широких возможностей интерпретации [Зусева-Озкан 2025d]. Однозначный статус рассказчика как мертвеца характерен для более поздней стадии эволюции загробной наррации в романе. Однако Хенаро Прието, как мы увидим, возвращается к возможностям, предоставляемым традицией.

Роман «Некорректный покойник» остается мало исследованным даже в зарубежной науке [García-Huidobro 2008; Morán 2020], не говоря уже об отечественной, где нам не удалось обнаружить ни одной посвященной ему статьи — и даже ни одной работы о Хенаро Прието и / или других его текстах[1], за исключением вступительной статьи В. Столбова к роману Прието «Компаньон» (*El Socio*, 1928) [Столбов 1972], самому известному произведению чилийского автора[2] [Durán Bunster 2017; Morán 2022; Rozas 1990], которое остается единственной его публикацией на русском языке. В фундаментальной шеститомной «Истории литератур Латинской Америки», изданной ИМЛИ РАН, Хенаро Прието даже не упоминается, хотя в свое время он считался писателем первого ряда — см., например, мнение критика, высказанное как раз после публикации «Некорректного покойника», весьма высоко оцененного как широкой публикой, так и профессиональной средой: «Господин Прието внезапно оказывается в первом ряду наших писателей»[3]. Что же собой представляет этот компактный роман?

Герой «Некорректного покойника» — старый судья дон Марсело, который вроде бы умирает в первой главе, проводит некоторое время в загробном мире, где оказывается вынужденным вновь

[1] В зарубежной науке наиболее подробным трудом общего характера, посвященным жизни и творчеству Прието, остается [Meehan 1975].

[2] На основе этого романа в США был поставлен целый ряд фильмов: *The Silent Partner* (1939), *The Mysterious Mr. Davis* (1939), *The Associate* (1946), *I Will Consult Mister Brown* (1946), *The Associate* (1979), *The Associate* (1996) [Manzi 2004].

[3] "Ex – libris." *Atenea*. Julio de 1926. Sin páginas.

заняться своей «прижизненной» профессией, и в последней главе… возвращается к жизни. По совету своего доктора, он якобы и создает ту самую книгу, которая представлена читателю:

> — <…> Те, кто отправляется в мир иной, либо не возвращаются, что случается чаще всего, либо додумываются молчать. И Лазарь, который пробыл в могиле дольше вас, так и не удосужился оставить нам свои мемуары! Вы могли бы воспользоваться этими несколькими днями выздоровления и приближающимся праздником, чтобы записать свои впечатления с того света... <…> Даже если бы им никто не поверил, они были бы в некотором роде оригинальной историей... Заметьте, что во всех романах главный герой начинает свой путь живым и заканчивает смертью в последней главе... В этом романе все будет наоборот: все начнется в день его смерти и закончится в момент его оживания. <…>
>
> Я последовал совету доктора, и... вот та самая книга[4].

Здесь ощущается влияние упомянутого романа Машаду[5] — ср.: «Все всегда начинают с рождения; а я решил принять обратный порядок по следующим причинам: во-первых, я не покойный писатель, а писатель-покойник, и могила, таким образом, стала моей второй

[4] Prieto, Jenaro. *Un muerte de mal criterio*. Santiago de Chile: Imprenta y Litografia "La Ilustración", 1926: 260–261. Здесь и далее перевод романа принадлежит автору статьи. В дальнейшем ссылки на это изд. даются в круглых скобках с пометой "JP" и указанием номеров страниц.

[5] О Машаду де Ассизе как «предшественнике» Прието упоминает также автор предисловия к собранию сочинений чилийского писателя [Gumucio 2013: 15]. С большой вероятностью Хенаро Прието читал «Посмертные мемуары Браза Кубаса»: хотя «бразильская литература традиционно считается — и писателями, и критиками, и учеными — развивающейся в относительной изоляции от литератур испаноязычной Латинской Америки, находясь на периферии культурного пространства самой по себе периферийной сферы латиноамериканской литературы» [McNeil 2013: 80], эта книга была переведена на испанский язык уже в 1902 г. в Монтевидео (Уругвай). «Испанский перевод "Браза Кубаса" 1902 г., осуществленный уругвайским писателем и журналистом Хулио Пике [Julio Piquet], сначала публиковался отрывками в газете "La Razón" (Монтевидео, с января 1902 г.), а позднее в том же году вышел в виде книги тоже в Монтевидео»; это был «первый перевод "Браза Кубаса" на какой-либо язык вообще, и Машаду знал о нем, читал его и хвалил» [McNeil 2013: 82]. Очень близкие переклички «Браза Кубаса» и «Некорректного покойника» и существование испанского перевода позволяют с большой долей уверенности предполагать прямое знакомство Прието с книгой Машаду де Ассиза.

колыбелью; во-вторых, сочинение мое приобретает от этого новизну и оригинальность»[6]: сочетание мениппейного духа и тона [Пискунова 2012] с идеей создания оригинальной книги выдает родство двух романов. Но, если в «Посмертных мемуарах Браза Кубаса» бред и агония постаревшего героя сочетаются с последующей «несомненной» смертью (т. е. в нарративе нет никаких индексов и симптомов, указывающих на то, что онтологический статус героя следует поставить под сомнение), то у Прието окончательный ответ на вопрос о том, было ли все пережитое героем бредом больного либо же «реальными» смертью, загробным опытом и воскресением, не дается.

В пользу бреда говорят те деформации предметов и звуков, которые сопутствуют герою на тот свет и обратно. Так, моменты «умирания» и «оживания» отмечены мотивом часов; герой не только прислушивается к их звону, отсчитывающему время, но и уподобляет их собственному гробу, а в какой-то момент чуть ли не сливается с ними, ими становится:

> Длинные часы красного дерева, казалось, были бережно поставлены у моей кровати... Я не мог открыть глаза; но я ощущал их там, у себя в изголовье, словно огромный гроб, новенький, красный, начищенный до блеска, с маленькими бронзовыми коронами и орлами... Как нелеп был этот гроб! Он ежесекундно вибрировал механическим и бессвязным звуком, словно перегонный куб... Да, он был точь-в-точь как тот старый перегонный куб, что стоял, когда я был ребенком, там, в сельской местности, в доме моего отца (JP: 8);
>
> Какой ужасный гроб они для меня выбрали! И как нелепо... быть похороненным внутри часов, часов в стиле ампир, с металлическими орлами и коронами! Кто, черт возьми, мог придумать такие безвкусные и ужасные похороны? Это мои наследники придумали!.. <…> труп, погребенный в старинных часах... Труп!.. Девять... десять... одиннадцать... Какой ужас! Я мертв, и все же продолжаю считать бой курантов!.. Дзинь... Дзинь... Дзинь... Дзинь… (JP: 9–10);
>
> Разве я не часть часов?.. Разве я не отбиваю часы и получасы?.. Разве я не слышу, как внутри меня бьются секунды и минуты?.. Разве я не ощущаю свое тело холодным, жестким и тяжелым, словно свинцовые гири, которые постепенно падают в пустоту?.. Тик-так-тик-так!

[6] *Машадо де Ассиз Ж.М.* Записки с того света: Роман / пер. с португ. Е. Голубевой и И. Чежеговой. М.: Худож. лит., 1968. С. 27.

> Каждое тиканье — секунда; каждая секунда — миллиметр веревки, которая разматывается и постепенно погружает меня в темную бездну... Куда я иду? Как долго я падаю все ниже и ниже, не переставая? Дни, недели, месяцы? Сколько раз я бил двенадцать с тех пор, как меня погребли в этой коробке из красного дерева?.. (JP: 11).

Схожие превращения в предмет присутствуют в бреду Браза Кубаса перед смертью («Прежде всего, я стал ловким пузатеньким китайским цирюльником <…> Затем я превратился в увесистый том в сафьяновом переплете с картинками и серебряными застежками <…>. Это заставило меня лежать без движения, сцепив руки на животе, ведь они как раз были застежками книги <…>»[7]), но у Прието это превращение связывается не столько с темой книги, сколько с мотивом времени и вечности, противостоящих друг другу как знаки жизни и смерти соответственно («<…> вечность противоречит минутной стрелке. Время — это порождение часов, а вечность — это отрицание времени» (JP: 12)). Жив или мертв герой, принадлежит он времени или вечности? Это один из вопросов, которые решаются в романе. Как и у Машаду, в бреду героя присутствует мотив перемещения: если Браз Кубас скачет на бегемоте, то дон Марсело у Прието спускается в темную бездну на веревках, будто часовая гиря.

Путь обратно в жизнь тоже отмечен деформациями, неожиданными изменениями людей и предметов. Часы принимают свой обыденный и отдельный от героя облик, но мотив счета теперь воплощается еще и в марше солдат, которых секретарь загробного суда предлагает судить не поодиночке, а группами:

> Раз-два! Раз-два! Этот непрерывный стук каблуков отдавался в моем мозгу, словно молот, и держал меня словно в оцепенении... Я не чувствовал ни рук, ни ног... всё вокруг меня покачивалось в такт... Раз-два! Раз-два! Казалось, сам диван марширует, как солдат... И он марширует... конечно же! В этом не было никаких сомнений! Он марширует медленно, мягко, следуя за колонной солдат... Потому что я больше не был ни в кабинете секретаря, ни даже в старом зале суда... Я пересекал длинный, темный коридор... черную, бесконечную галерею, низкий, изогнутый потолок которой напоминал грязную канализацию... Что это было, Боже мой? Что это было? (JP: 242–243).

[7] Там же. С. 39–40.

Дьявол вынул «из кармана старые часы. Я их не видел, но слышал… Они зазвонили громко, очень громко, медленным, дрожащим эхом старых часов, которые были у меня дома… высоких, массивных часов красного дерева с металлическими орлами и коронами… И, — подобно им, — они начали бить… Раз! Два!.. Три!.. Четыре!.. Пять!..» (JP: 250).

Тем не менее нельзя исключать и условно «реальной» смерти героя и возвращения его с того света, как это имело место в традиции постум-нарратива, например, в византийских сатирических диалогах «Тимарион» (XII в.) и «Пребывание Мазариса в подземном царстве» (ок. 1415 г.), где герои попадают в Аид на время, причем обладают особым онтологическим статусом, связанным с мотивами болезни и сна и, можно сказать, пограничным [Зусева-Озкан 2024а]. Разговор дона Марсело с доктором и племянником позволяет трактовать события и так:

С этого часа — укол за уколом, борьба с трупом — да, сеньор, с трупом! — чтобы наконец мертвец воскрес [luchando con un cadáver, — ¡si señor; con un cadáver! — para que al fin el muerto resucite] и наговорил всё это… Лучше бы ему умереть, верно? (JP: 255–256);

— <…> мне нужно знать, прежде всего, был ли я действительно мертв...

Двое мужчин переглянулись.

— Что скажете, доктор? — дрожащим голосом спросил мальчик.

— Тьфу! Что я могу сказать? — воскликнул доктор, яростно пожав плечами.

— Что я был мертв! Научно мертв, без сердцебиения и дыхания; действительно мертв! [¡Que estaba muerto! Científicamente muerto; sin pulsaciones, sin respiración; ¡muerto de veras!]

— Да, дядя: вы умерли в 3:30! — пробормотал Хуан Мануэль, почти рыдая (JP: 256–257).

Отмеченная амбивалентность онтологического статуса героя характерна для фазы формирования постум-нарратива, т. е. явственна некоторая «архаичность» романа для 1920-х гг. Даже Машаду почти на 50 лет ранее уже гораздо более радикален. Сходство же с романом Машаду состоит в том, что в обоих случаях речь идет о герое пожилом, а его смерть связывается не с драматическими обстоятельства-

ми, а с идеей естественного хода времени. Речь не идет о трагически вырванных из жизни ребенке, юном герое или молодых влюбленных, что создает простор для сатиры.

Если делирий Браза Кубаса характеризуется общими, абстрактными идеями (Пандора-Природа и ее законы, «загадка вечности» и пр. [Зусева-Озкан 2025a]), то бред дона Марсело, особенно на «обратном пути» в жизнь, полон вещами и людьми, знакомыми ему по земной юдоли и лишь деформируемых его странным состоянием. Так, фигурка совы с ручки зонтика сеньора Альдерете (он же Дьявол из загробного плана романа) кажется ему похожей на его племянника Хуана Мануэля, присутствующего при агонии героя. Доктор, возвращающий его с «того света», приехал к нему от своего коллеги доктора Сальдивара, которого герой судил в загробном мире. Укол, который делает ему доктор (тогда как дону Марсело кажется, что это Альдерете колет его иголкой), оказывается живительным потому, что герою видится его прежняя большая любовь: читатель узнает ее благодаря описанию, данному в загробном плане. Собственно, те, с кем он встречается в загробье, в основном так или иначе связаны с его земной жизнью.

Подчеркнем, что если у Машаду де Ассиза все действие романа протекает на земле (хотя «точка», из которой ведется повествование, обозначена как «после смерти»), то у Прието, как это характерно для той линии развития постум-нарратива, которая берет свое начало у Лукиана [Зусева-Озкан 2024b], — в загробье. Сюжетообразующим является *мотив загробного суда*, очень частотный для традиции и подробно разработанный в упоминавшемся уже «Тимарионе», а также в «диалогах мертвых» эпохи Просвещения, в памфлетах XVI–XVII вв. (см., например, «Новости Тарлтона из чистилища» или «Новости Грина и из рая, и из ада»), в романе Филдинга. Но принципиальная особенность «Некорректного покойника» состоит в том, что герой не подвергается загробному суду, а *сам становится судьей*.

Подобно тому как он был судьей при жизни, он оказывается таковым и после смерти. Более того, едва ли не весь загробный мир в романе, с некоторыми оговорками, сужается до комнаты в суде, которая крайне похожа (до степени двойничества) на помещение в суде земном. Сразу после путешествия в гробу-часах сквозь темные подземные коридоры дон Марсело буквально сваливается за стол в своем кабинете, который, однако, при всем сходстве, характеризуется замогильной мрачностью: в нем холодно, сыро, бегают крысы,

доски прогнили, и всё беспорядочно завалено папками с делами. А на настенном календаре «протечка <…> красноватой бороздкой очерчивала жирную цифру 11 на скрученном, пожелтевшем листе»: как с ужасом осознает рассказчик, это дата его собственной смерти (11 декабря). Среди папок обнаруживаются дела чуть ли не допотопные: «Атауальпа против Франсиско Писарро за сбор песо», «Иосиф против жены Потифара за кражу плаща», «Тутанхамон против лорда Карнавона — нарушение права на жилище», «Исав против Иакова — чудовищный ущерб», «Жанна д'Арк против Вольтера, иск о клевете», «Смердис против Гауматы, выдача себя за другое лицо» (как выяснится в финале, по крайней мере часть этих дел навеяна обстановкой реального кабинета дона Марсело, где на стенах висят старинные гравюры на библейские сюжеты: «Правосудие Соломона» и «Иосиф с женой Потифара»). Над столом порхают три черные бабочки, одна из них врезается ему в грудь, и всё это вместе заставляет героя почувствовать, что он умер и находится в загробном мире:

> Разве не гроб для меня эта комната, полная тьмы и тайны, с ее просевшими полами, влажными от дождя стенами, с этой трупной пылью, могильными бабочками, с этим календарем, отмечающим 11 декабря? Да, это был гроб, большой, просторный гроб, гроб, который был слишком велик для меня, но в котором я мог свободно ходить и двигаться! Мне было почти лучше внутри часов! По крайней мере, там не было бабочек, по крайней мере, там можно было услышать тиканье, которое говорило о секундах, о миллиметрах, о событиях жизни. Здесь же — только тишина! (JP: 25–26).

Как это часто бывает в постум-нарративах, герой получает спутника-двойника [Зусева-Озкан 2024b], в данном случае двойника «сниженного» — это секретарь суда Гесалага, умерший пять лет назад и, очевидно, дожидавшийся судью в загробье. Как пишет О.М. Фрейденберг, «у каждого смертного есть обязательный двойник, его антагонист и alter ego. <…> Образ 'двойника', возникший из двуединого пассивно-активного образа о тотеме-нетотеме, имел оформления не только в фигурах братьев и отцов. Навсегда сохранились и еще две конфигурации. Это персонаж бога и его смертной тени, его раба-смерти (например, Зевс и Гермес) — во-первых. И, во-вторых, двойников-богов (часто близнецов), из которых один бессмертен <…>, а другой смертен <…> 'Один из двух' <…> — сло-

вом, двойник персонажа, — всегда инкарнирует преисподнюю...» [Фрейденберг 1998: 116].

В данном случае преисподнюю инкарнирует как раз «раб-смерть» Гесалага, вполне в ней освоившийся («<…> ты, напротив, здесь как дома...» (JP: 27)), а «живым» является дон Марсело, который не только, действительно, вернется к жизни в финале, но и не раз ощутит собственную неадекватность положению загробного судьи, свою неспособность осуществлять эти обязанности. Гесалага же оглядывает его «с видом превосходства, в котором сочетались сочувствие и ирония» (JP: 26); далеко не всегда он будет подчиняться вердиктам дона Марсело. Не мудрствуя лукаво, он отвечает на вопрос героя «Зачем я здесь?» так же, как ответил бы живущему:

> <…> я бы ответил ему проще простого: «Зачем ты здесь? Потому что ты родился!» Теперь я не могу быть оригинальным, придется ответить так же: «Зачем ты здесь? Потому что ты мертв!» <…> Надо смотреть фактам в лицо. Думаете, мне было легко смириться с мыслью о смерти? И не было никого, кто оказал бы мне услугу, сказав об этом! Но время… дон Марсело, время… продолжает прояснять множество теней, сглаживать множество шероховатостей… прежде всего, оно приспосабливает нас к вещам, которые уже не исправить... (JP: 32–33).

Гесалага также исполняет обязанности загробного вожатого, показывая дону Марсело путь как в прямом смысле слова, так и в фигуральном, т. е. наставляя его. Например, герой чрезвычайно смущен тем, что, «пройдя через вечность», не увидел ни ангела, ни даже злого демона. Он задумывается о том, не чепуха ли все представления о рае и аде, на что Гесалага возражает:

> — Пришло бы вам в голову, сидя в том мире в зале суда, усомниться в существовании тюрьмы и свободы, штрафов и компенсаций, концепции награды и наказания?.. Даже если бы вы никогда не видели исправительного учреждения, вы бы не подумали, что это миф. Теперь, когда вы не видели чистилища или ада... Что ж: их реальность нисколько не умаляется. Видеть их или не видеть, верить в них или не верить — все равно, потому что их существование от этого не зависит... Было бы хорошо, если бы тюрьма и штрафы существовали только для тех, кто в них верит!

— <…> и всё же... я даже не прикоснулся к чистилищу...

— Это всего лишь деталь! Похоже, мы в Чили выполнили это требование и, поскольку мы еще не совсем на небесах и нам еще нужно поработать и немного поскучать, мы пришли, чтобы дополнить ту маленькую часть чистилища, которой нам не хватало на нашей земле, в этом трибунале (JP: 32–34).

В «Некорректном покойнике» мы не увидим локусов, далеко выходящих за пределы той комнаты суда, где оказался дон Марсело, и части загробного мира будут лишь упоминаться в решениях суда. Непосредственно описываются, помимо кабинета дона Марсело, лишь комнатка секретаря (тоже точь-в-точь такая же, как была на земле) и внутренний двор (патио):

Мы вышли на просторный двор, служивший фоном для зала суда. Его высокие известняковые стены, слегка голубоватые, возможно, из-за преломления света, становились, чем выше, все синее, сливаясь с зеленовато-индиговым небом <…>. Мох местами покрывал облупившиеся красноватые фрагменты нижней части, соединяя крепкое здание с потрескавшимися влажными плитами двора. Зеленая трава застилала трещины в камнях, образуя диагонали и прямоугольники, и становилась выше и гуще у края разбитого, пустого восьмиугольного бассейна в центре. Гранитная лестница, вмурованная в стену в углу, вела на сплошной балкон, занимавший весь фасад. Под ним находилась темная, глубокая ниша, которую я изо всех сил старался не видеть. Все двери, ведущие во двор, кроме дверей здания суда, были заперты на висячие замки. Окна, даже самые высокие, украшали тяжелые колониальные решетки. <…> Гесалага показывал мне старинное здание с самодовольством буржуа, хвастающегося своими владениями перед бедным соседом. <…> «Дом начинается и заканчивается этим двором», — говорил он мне. «Выйти отсюда можно только через… вон тот…» — и, схватив меня за руку, он потащил к проклятой темной дыре, зиявшей под лестницей, словно беззубый рот. «Но поверьте, дон Марсело, я бы солгал, если бы сказал, что когда-либо испытывал желание уйти! К тому же — понятия не имею — но на днях, поднимаясь по лестнице, я, кажется, услышал какие-то стоны… <…> Подходите ближе, не боясь! Что может случиться с нами, ведь мы оба мертвы? Идите, посмотрите на моих “голубей”»... <…> Мы стояли у подножия лестницы, и эта

> черная пасть, заканчивающаяся кирпичной аркой, с которой, словно нити, свисали белесые растения, казалась мне еще более мрачной и зловещей. Гесалага взял длинную трость <…> и поскреб ею дно склепа... <…> Над головой пронеслась жуткая стая летучих мышей <…>. «Гесалага! Ради бога! Довольно ужасов!»; Гесалага смеялся, восхищенный этой сценой. Как этот дикарь мог так привыкнуть ко всему мрачному и отвратительному! (JP: 37–40)

Это описание соединяет черты привычного, едва ли не домашнего (облик колониального особняка с внутренним двором и «уснувшим» фонтаном), и грозного, мрачного, отвратительного. Таковы темная глубокая ниша, из которой доносятся стоны (видимо, адская бездна), белесые, т. е. не знающие света солнца, растения, стая летучих мышей (Гесалага называет их своими «голубями»), даже сам секретарь суда, чей обманчиво добродушный вид не скрывает его принадлежности к полюсу смерти. Собственно, эти особенности будут характеризовать все пребывание дона Марсело в загробном мире, где, как он будет неизменно чувствовать, от обыденного до ужасного один шаг. Любопытен также мотив *другой преисподней* (см. в цитате выше: «что может случиться с нами, ведь мы оба мертвы?»). Он еще не раз повторится в романе, например, когда Гесалага вновь постарается ответить на вопрос дона Марсело о том, что будет дальше: «Мы мертвы, не так ли? Тогда что с нами может случиться? Мы больше не можем попасть в ад... Правосудие здесь быстро и неотвратимо. Если нас до сих пор не осудили, значит, мы окончательно свободны» (JP: 41). Но можно ли быть свободным в здании, где все двери (кроме той, что ведет в суд) заперты?..

В главе IX, во время суда над женщиной-содержанкой, Гесалага выскажет мнение, что сама работа загробным судьей и есть то наказание, которому подвергся дон Марсело:

> Гесалага презрительно кивнул. «Однако, — продолжил я, — вы хотите отправить ее в ад, а я, с другой стороны, нахожусь в таком месте, что не знаю, чистилище это или лимб…». «И то, и другое, — угрюмо ответил Гесалага. — Раз уж мы заговорили об этом — простите за откровенность, дон Марсело, — я считаю, что вы в лимбе, а я в чистилище [creo que Ud. está en el limbo y yo en el purgatorio]…» (JP: 124–125).

Лимб — уже часть ада, хотя и наиболее «приятная», как известно всем читателям Данте, так что Гесалага как бы ставит себя выше дона Марсело в загробной иерархии, хотя тот является судьей, а он сам — всего лишь секретарем. С другой стороны, привлекает внимание «нестационарность» различных локусов загробья: два человека, находящиеся в одном пространстве, могут, судя по этой реплике, обретаться при этом в разных частях загробного мира или, по крайней мере, претерпевать наказания различных степеней. Наконец, важно и то, что в том загробье, которое рисует Прието, ни в чем нет и не может быть уверенности: дон Марсело и Гесалага не знают, в какой его части они находятся, они зачастую не соглашаются друг с другом в своих вердиктах и вообще затрудняются с решением, действуют наобум. Это редкая и необычная черта для постум-нарратива; даже Машаду предпочитает «тот свет» просто не описывать, разве что через «минус-прием» (там чего-то нет — друзей, врагов, боязни упасть во мнении общества и пр.), давая сплошную фигуру умолчания, тогда как у Прието «тот свет» характеризуется нестабильностью и непостижимостью — даже для тех, кто, казалось бы, призван его упорядочивать своей деятельностью, как судья загробного мира.

Посмотрим более внимательно на устройство этого суда. Когда дон Марсело попадает в «тот» мир, вожатый Гесалага объясняет ему:

> — Я всего лишь замещал вас, <…> но ваша честь, — Гесалага сопроводил этот жест поклоном, — постоянный судья. Так уж решил Соломон. <…>
>
> — Но что здесь делает бедный Соломон?
>
> — <…> То же, что и мы, то есть больше, чем мы, потому что он выносит решения в апелляционном порядке... Этот суд подчиняется его юрисдикции...
>
> — Боже мой! Но с чего вы взяли, что мы судьи? <…> От кого, одним словом, исходит мое судейское назначение?
>
> — От правительства, такого же, как и на земле... Только здесь правительство лучше, потому что это Сам Предвечный Отец.
>
> — Предвечный Отец? И почему бы ему не решать самому?..
>
> Гесалага низко поклонился.
>
> — Его замыслы неисповедимы!.. и... знаете ли! Высшее Правосудие, даже в этом мире, порой использует самые низменные инструменты для достижения своих высоких целей... Возблагодарим же его за то, что он обратил на нас свой взор!.. <…>

— Но, Гесалага, как я могу управлять? Мне недостает ни всеведения, ни власти, я даже не знаю законов, которые здесь царят.

— Не волнуйтесь, дон Марсело! Здесь решения принимаются по совести, и каждый делает то, что может. Скажу лишь, что с момента моей смерти я выношу решения по тридцати-сорока делам в день.

— А если я не прав?

— Неважно; для этого и нужны апелляции! Вы изучаете каждое дело и просто решаете: в рай, в лимб, в чистилище или в ад... <…> Там им придется иметь дело с Соломоном! Потому что, говорю вам по опыту, кроме тех, кто попадает на небеса, все подают апелляции...

— Значит, Гесалага, я буду вечно терпеть неудачи в этих стенах? (JP: 35–37)

Этот вопрос фактически остается без ответа. В каком-то смысле герой действительно станет «терпеть неудачи», поскольку будет пытаться судить не в соответствии с земной «суетой сует», а руководствуясь более высокими соображениями и стараясь, по возможности, не отправлять подсудимых в ад, чему всячески будет противодействовать Гесалага. Ни апелляционного суда Соломона, ни суда Предвечного Отца, ни их самих мы не увидим — и это типично для современной стадии развития постум-нарратива: в отличие от более ранних текстов, участвовавших в его формировании, в произведениях XX в., примыкающих к этой традиции, как правило, мы встречаем разве лишь вожатого, который принимает иногда и черты трикстера, но почти никогда не возникает фигура загробного властителя, или Бога (ближе к финалу «Некорректного покойника» появится, однако, дьявол). И действительно, отсутствие фигуры Бога рефлексируется в высказывании Гесалаги: «Вечный Отец, должно быть, на каникулах и развлекается, наблюдая за нашими неудачами так же, как мы когда-то на земле развлекались, глядя на муравейник...» (JP: 41).

Любопытны фигуры тех, кто приходит на суд к дону Марсело и Гесалаге. Собственно, именно вокруг остроумных судебных заседаний и строится подавляющее число глав романа (с IV по XIX), за исключением трех вводных и финальной. Сначала перечислим «подсудимых»: это художник Хуан де ла Броча (*исп.* brocha — «кисть») и «убивший» его своими предписаниями врач; миссионер, а затем и дикарь, который его съел; красивая женщина-содержанка, старик с разбитой головой, которого по ее вине переехал автомобиль; командор Ачурра и убивший его солдат; Лусия и Фернандо — пара

любовников, обманывающих (псевдо)ученого палеонтолога дона Руфино, а потом и он сам. В отсутствие дона Марсело, который нашел старинную рукопись и занят ее чтением, Гесалага судит его прежнюю большую любовь, а затем появляется дьявол в облике сеньора Альдерете, «министра с визитом». О вставной рукописи и визите дьявола мы еще скажем отдельно, пока же обратим внимание на то, что все решаемые доном Марсело и Гесалагой дела можно назвать «пáрными», т. е. перед судьями рано или поздно предстают обе стороны процесса. Не всегда это происходит сразу: скажем, если художник появляется впервые в IV главе, то ответственный за его смерть доктор — только в XIV главе.

По сути, все эти процессы — это «разговоры мертвых»: собственно, такие диалоги уже в эпоху Просвещения приобрели характер состязательных речей, попыток участников утвердить свою правоту (причем иногда в присутствии вожатых, судей, владык загробного мира). Но у Прието тяжущиеся стороны — не великие люди прошлого, а вполне обычные люди современности, хотя их занятия, если присмотреться, соответствуют занятиям традиционных персонажей «диалогов мертвых»: у него есть художник (ср., например, с Рафаэлем в «Новых диалогах мертвых» Б. де Фонтенеля), медик (ср.: Эразистрат и Гарвей у того же Фонтенеля), священник (ср. с многочисленными служителями церкви в «Диалогах мертвых, сочиненных для воспитания Его Королевского Величества герцога Бургундского» Ф. Фенелона), дикарь (Монтесума у Фонтенеля, североамериканский «дикарь» в «Диалогах мертвых» Дж. Литтлтона), женщина, играющая мужчинами благодаря своей красоте (см. многочисленные женские фигуры у Фонтенеля, особенно Фрина), обманутый женой старик (персонаж, скорее, комический, но тема супружеской верности разрабатывается, например, в фонтенелевском диалоге Артемизы и Раймунда Луллия), военачальник (подобные фигуры составляют едва ли не большинство в «диалогах мертвых» эпохи Просвещения), ученый (Парацельс у Фонтенеля; впрочем, созданная Прието фигура больше соответствует типу «сумасшедшего ученого», характерному уже для XIX в.). Все «процессы» строятся на логике парадокса, типичной именно для Б. де Фонтенеля: почти во всех его диалогах читатель не может предсказать, кто окажется прав, кому автор отдаст предпочтение, за кем в буквальном смысле оставит «последнее слово».

Парадоксальны как суждения дона Марсело, так и постепенно вскрывающиеся обстоятельства той или иной жизни, как бы «пере-

ворачивающие» первоначальное впечатление слушателей или, во всяком случае, значительно его корректирующие. Так, бедный художник Хуан де ла Броча рассказывает о своей борьбе с нищетой и в итоге получает от Гесалаги обвинение в самоубийстве (поскольку принял прописанные доктором лекарства, зная, что тот поставил неверный диагноз). Следует долгий юридический спор, в котором дон Марсело, отказываясь от земной точки зрения, доказывает бессмысленность денег и в итоге не может решить, куда же отправить Хуана де ла Брочу. Гесалага предлагает уладить дело, свалив его на Соломона, т. е. вынудив Хуана подать апелляцию, а это, по его мнению, обязательно произойдет, если отправить его в ад, что он и делает, пользуясь намеренным отсутствием дона Марсело. Но оказывается, что гордый художник не хочет прилагать никаких усилий для своего спасения и не собирается подавать апелляцию, так что судья и секретарь решают хранить вынесенный приговор в тайне, пока что-нибудь не придумают, а судья намеревается подучить «юриспруденцию вечности». Однако, пока он с этой целью погружается в запутанное дело Иосифа против жены Потифара, неугомонный Хуан де ла Броча с художественными целями изучает таинственную арку, о которой шла речь ранее:

> — Какой прекрасный сюжет для офорта, — сказал он мне, увидев, что я приближаюсь...
>
> — Возможно, но несколько мрачновато. Мне не нравится этот угол. Так сыро, так темно! К тому же... оттуда вылетают стаи летучих мышей...
>
> — Летучие мыши! Что вы говорите! — воскликнул художник с торжествующим видом. — Первоклассный декоративный штрих! Ах! Мне нужно изучить эту пещеру... Она глубока?
>
> — Я не осмелился исследовать ее... Гесалага как-то раз услышал таинственные стоны...
>
> — И вы до сих пор не решились ее изучить?
>
> — В нашем мире всё странно... Тайна окружает и пленяет нас... Куда может вести этот выход, как не в обитель вечности?
>
> — Ваша честь, вам не очень любопытно?
>
> — Какое любопытство может быть у покойника?
>
> — Именно сейчас самый подходящий случай посвятить себя исследованию... (JP: 80–81).

С Хуаном де ла Брочей связан не только мотив *жизни после смерти*, но и юмористически развивающаяся тема способности художника видеть во всем в первую очередь эстетическое: он не боится даже ада, поскольку тот кажется ему живописным. И действительно, как мы узнаем далее, ад, к которому в результате интриги Гесалаги и вопреки желанию дона Марсело был приговорен художник, как бы принимает его в свои объятия. Пока судья и секретарь поглощены новым делом, художник бросается в адскую пещеру:

> Ужасный, нечленораздельный, истеричный крик, словно кто-то внезапно упал в пропасть, раздался в конце двора... Туча летучих мышей ударилась об оконное стекло... <…> Ослепленные, обезумевшие от ужаса, мы с Гесалагой бросились во двор <…> Тошнотворное дыхание взбаламученной грязи, казалось, исходило из черной канализации... Нитяное, белесое растение, похожее на волосы мумии, было вырвано с корнем, словно чья-то рука схватила его в порыве отчаяния... <…> На белой стене, рядом с углом лестницы, я увидел несколько мазков углем. Это была гротескная и жестокая карикатура на Гесалагу. У подножия чья-то рука написала: «Прощайте, господин Гесалага! Привет семье! *Де ла Броча*». Мы разразились восклицаниями. Два понятия, вечно конфликтующие, но, возможно, дополняющие друг друга, одновременно сорвались с уст Гесалаги и моих. «Он был художником!» «Он был безумцем!» Эпитафия бедному де ла Броче была написана совместно (JP: 85–86).

Эпитафия обычно пишется на смерть кого-либо, здесь же она обращена как бы к дважды мертвецу (мотив *другой преисподней*, *второй смерти* вообще не раз возникает в романе). Но потом выяснится, что и в аду вполне можно жить, — так, однажды Гесалага и дон Марсело получают записку, привязанную к ноге красноватой летучей мыши:

> «Дон Марсело, — гласило странное послание, — я оставил угольный карандаш на столе “буржуа”. Пожалуйста, пришлите его мне с предъявителем сего, потому что у меня он единственный, а здесь есть очень интересные пейзажи. Соломон просит меня поздравить вас с вашими приговорами, которые, поскольку они не требуют апелляций, не доставляют никаких хлопот. Он передает вам привет от всей души.
>
> *Де ла Броча*» (JP: 182).

Еще раз отметим «странность» топологии загробья в романе Прието: Хуан де ла Броча прыгнул в ад, но мог ли он в аду встретиться с Соломоном? Тем не менее, где бы он ни находился, оказывается возможным наладить с ним переписку: когда в загробье попадает «убивший» его доктор и, как водится, приносит новости с земли, дон Марсело пишет художнику «длинное письмо», сообщая о его посмертной славе. Между тем, убивший де ла Брочу своими снадобьями доктор отправляется в рай, поскольку он «осуществил стремления» Хуана: именно после смерти тот стал считаться великим художником.

Не менее парадоксален процесс францисканского миссионера и дикаря-каннибала. Явившийся в загробье миссионер вообще не знает, как умер (это произошло во сне); он «проснулся мертвым и думает, что его съел крокодил... В самом деле, не осталось ни клочка плоти. Если положить его на свет, он прозрачный, как бутылка...» (JP: 82) (любопытно, что способ смерти сказывается на облике мертвеца). Миссионер отправляется в рай, но тут является дикарь, говоря, что только «ведет его сюда [На суд. — *В. З.-О.*]. И он показал на свой живот» (JP: 91). Возникает судебный казус: во-первых, дикарь считает, что поступил, как «хороший человек», защищающий своего бога, идол которого хотел разрушить францисканец; во-вторых, он требует, чтобы его отправили в рай, раз туда попал и миссионер, тело которого находится в его животе; в-третьих, как рассуждает дон Марсело, это дело *о теле и душе*:

> Он действовал согласно своей совести, своим идеалам и обычаям, то есть точно так же, как миссионер. К тому же между двумя людьми шла весьма любопытная борьба. Францисканец хотел любой ценой завладеть необразованной и тупой душой чернокожего с тем же рвением, с каким последний интересовался вкусным и питательным телом последнего. Первый обменял несколько материальных бусинок на наивную и чистую веру, <…> а второй пожертвовал частью своих грубых и причудливых религиозных убеждений ради чистого и благородного идеала искусства, представленного для него этими цветными стеклянными кусочками (JP: 95–96).

Тем не менее, каннибала отправляют в лимб, где ему должно понравиться: он ведь очень любит детей (сказал он, поглядывая на свой живот). Действительно, этот казус комически трактует типич-

ную для постум-нарратива рефлексию соотношения души и тела (см., в частности, уже у Лукиана [Зусева-Озкан 2024b]), причем не только в смысле «борьбы» миссионера и дикаря, но и в смысле загробного соотношения духа и плоти (см. шантаж каннибала и его готовность отправиться в лимб, чтобы поесть там детей); в конечном счете, речь идет о жизни после смерти — как и в случае Хуана де ла Брочи.

Дело Лулу, девушки легкого поведения, тоже изобилует парадоксальными поворотами, но они не столько юридически-казуистического толка, сколько сюжетного, поскольку они связаны с историей самого героя. Дон Марсело сразу отмечает, что «ясные, невинные глаза» Лулу «противоречили всей ее истории» (JP: 104). Оказывается, она вела жизнь содержанки, чтобы вывести в люди своих младших сестер, одна из которых, как выясняется, собирается замуж за младшего племянника дона Марсело, Хуана Мануэля, присутствовавшего при его агонии. При этом Лулу, не зная, кто перед ней, высказывает надежду на смерть дядюшки и его наследство, а дон Марсело испытывает двойственное чувство:

> Это было невыносимо. У меня на глазах обсуждали целесообразность моей смерти: без моего ведома производили расчеты, основываясь на моем наследстве; я сам, без всякого сознательного участия, занимался организацией брака, созданием нового дома, финансированием семейного бюджета для неизвестной мне жены... Оскорбление! Позор! И в то же время я испытывал смутное и странное удовлетворение. Я, никому в жизни не помогавший, начинал заниматься благотворительностью после смерти. С моими активами, накопленными, песо за песо, за тридцать лет судебной карьеры, я собирался спасти чистоту и честь двух женщин. Какую нелепую иронию может сотворить время! (JP: 108–109)

Лулу погибла в автомобильной аварии, спровоцированной поцелуем. Как она говорит, «все мужчины, не получающие ответа, презираемые, таящие в своих сердцах безнадежную любовь, находят меня похожей на своих возлюбленных» (JP: 111) (кажется, нечто в этом роде случается и с доном Марсело), так произошло и с мужчиной, с которым она находилась в автомобиле, и он «говорил со мной так искренне, с такой страстью, с такой нежностью, что я на мгновение забыла — как, возможно, и он сам забыл, — что он говорит не со мной, а с другой женщиной... и я поцеловала его, пылко, безумно!..» (JP: 112).

В результате машина попала в столб, по дороге сбив проходившего мимо старика, который тоже является в загробный суд. Он рассказывает, как некоторое время назад женился на молодой женщине, и она, по всей видимости, обманывала его с соседом Лопесом: он застал их обнимающимися у граммофона, но его жена заявила, что они просто танцевали. В конце концов, все для него сводится к вопросу, играл ли граммофон, т. е. был ли то танец или объятие. К тому же Лопес пригрозил избить его до смерти, и в результате всех потрясений он уже было подумал покончить с собой, но тут его переехала машина. Возникает очередной юридический казус: виновна ли Лулу в смерти старика, или же она, наоборот, оказала ему благодеяние, не позволив совершить грех самоубийства? Одновременно она сообщает старику, что жена не изменяла ему, потому что тот мужчина, с которым сама Лулу была в машине, — это как раз Лопес, и он жаловался ей на неблагодарность женщин. В итоге дон Марсело и Гесалага отправляют старика в лимб, а Лулу в чистилище.

В самые мрачные и одновременно абсурдные тона окрашено дело командора Ачурры. Ему не было и четырех месяцев, когда он упал и ударился головой, но это падение, видимо, даже помогло ему стать идеальным военным; на его счету две осуществленные революции. Погиб он, когда солдат в трактире попытался защитить от него девушку, раскроив ему голову. Тут прибывает и его убийца, расстрелянный военным советом, и для Ачурры более серьезным обвинением кажется не убийство, а нарушение солдатом дисциплины (опять же парадокс):

> Он не стоял по стойке смирно, не спрашивал моего разрешения, нарушал правила поведения. Я не непосредственный начальник этого солдата; если бы он хотел ударить меня бутылкой, он должен был сначала передать ее капралу своего отделения, затем лейтенанту роты, затем капитану, а затем майору <…> (JP: 136).

Дон Марсело решает это дело, встав на точку зрения вечности: поскольку «солдат — это подданный, взращенный и откормленный правительствами только для двух целей — убивать других солдат или быть убитым ими», то оба правы:

> Вопрос дисциплины, — сказал я, прерывая разговор, — это дело чисто земное, и в вечности мы не можем им заниматься. Коман-

дор полностью выполнил свое предназначение, позволив солдату убить себя. Что же касается последнего, то он также выполнил свое предназначение, убив командора. Оба они, пройдя чистилище, должны вместе отправиться на небеса... (JP: 136–137).

Наконец, последний процесс, где председательствует дон Марсело, — дело двух любовников, Лусии и Фернандо, убитых упавшей на них гигантской моделью «омнизавра» — ящера, созданного фантазией полусумасшедшего ученого, мужа Лусии, дона Руфино. Когда любовники являются на суд, вновь возникает мотив *души и тела*:

— Мы любили друг друга…

— Сделай одолжение, говори в единственном числе.

— Лусия!

— Зачем продолжать обманывать себя? <…> Я любила только своего мужа! Я видела его покинутым, печальным, нищим, погруженным в изучение своей науки, почти не замечающим меня, постоянно пишущим книгу с безумной надеждой на славу... которую только ты мог ему дать. <…> Я отдала тебе свое тело... но мои мечты, мои надежды, моя любовь, моя душа — всё, что было для меня ценно, — принадлежало не тебе, а ему...

— А я, — печально сказал Фернандо, — за твое тело отдал свои убеждения, свои идеи, свою честь... то есть свой дух! Я не верил в знания твоего мужа и говорил о нем как о мудреце; я смеялся над его книгами и приносил в газеты хвалебные статьи; я считал министра образования глупцом и аплодировал его самой вопиющей чепухе в обмен на то, что убедил его, будто дон Руфино — выдающийся ученый-палеонтолог, чтобы тот даровал ему профессорское звание, учредил пожизненную ренту и наградил орденом. <…> Подобно Фаусту, я продал свой дух за толику любви и молодости...

— А я отдала тело за душу! — ответила она, опустив голову.

Я <…> не мог не вспомнить процесс миссионера и дикаря <…> (JP: 143–145).

Уже сама эта ситуация несколько парадоксальна: Лусия влюблена в своего странного, едва ли не сумасшедшего мужа, который, по словам Фернандо, настолько костляв, что сам напоминает «омнизавра» (впрочем, и в деле Лулу жена старика, как оказалось, не изме-

няла ему с Лопесом). Напротив, дон Руфино совершенно не интересуется женой, будучи полностью поглощен своей идеей:

> В бушующем шторме его мозга, словно радуга, возникла блестящая идея. Почему все эти кости не могут быть частью единого колоссального монстра, который охватывал бы игуанодонов, плезиозавров, диплодоков и всех их современников из юрского периода? Что могло помешать появлению монстра, олицетворяющего целый период? <…> Насколько проще было бы учить детей! Вместо того, чтобы забивать их слабые головы бесконечными списками неудобоваримых названий, <…> им бы преподали одно-единственное имя: «омнизавр» <…>. Конечно, сведение всех ящеров к одному было гипотезой, которую нужно было доказать... но разве теория эволюции была более доказана? (JP: 150)

Постепенно «омнизавр», которого дон Руфино собирает из множества разнокалиберных костей, а еще больше — из гипса, вырастает настолько, что в доме приходится разобрать потолок и зимой обитатели страдают от дождей. Собственно, из-за размокшего гипса «омнизавр» однажды и обрушивается на любовников, погребая их под собой. Гесалага предлагает (поскольку Лусия продала свое тело, а Фернандо — душу), чтобы «душа джентльмена и тело дамы» «отправились в ад вместе. Из двух оставшихся элементов мы создадим еще одного человека, к которому нет особых претензий, и отправим его немного покрасоваться в чистилище» (JP: 158).

Но тут является сам дон Руфино, совершивший самоубийство. Он вступает с Гесалагой в следующий любопытный диалог, где традиционный (религиозный) и научный дискурсы как бы совпадают:

> — Вся моя жизнь рухнула вчера навсегда. <…> В момент безумия я положил конец своему существованию. Я прекрасно знаю, что совершил нелепый поступок...
>
> — Верю в это, — перебил Гесалага, не в силах сдержаться. — Величайшая глупость! Зачем сокращать мучения шестидесяти или семидесяти лет жизни, когда есть вечность, чтобы быть мертвым? Период «жизни» — мгновение; период «смерти» длится века. Мы проводим большую часть времени в могиле...
>
> — Знаю, — сказал дон Руфино <…> — С палеолита до нашей эпохи, по осторожным подсчетам, прошло около двух миллионов

> лет... Значит, есть люди, которые провели полвека на поверхности земли и две тысячи веков под ней... Наше привычное состояние — смерть; наше нынешнее окружение — не воздух, а земля… точь-в-точь как черви… Самоубийство — глупость, как метко заметил этот господин… (JP: 162–163).

Из рассказа дона Руфино выясняется, что он невольно повинен в смерти жены и друга, поскольку «споткнулся о хвостовой позвонок» и тогда-то подмокший «омнизавр» и рухнул. Ученый даже не знал, что под его творением были погребены Лусия и Фернандо (тоже парадоксальная деталь). Только через некоторое время он случайно откопал их тела. Убивает он себя потому, что дело его жизни оказалось разрушено, и он не представляет, как сможет восстановить «омнизавра» без помощи жены и Фернандо. Сам способ самоубийства тоже характеризуется макаберной иронией: «Над камином висела трубка с раствором формалина, содержащим моллюска. Я выпил его залпом» (JP: 166). Дон Руфино просит воссоединить его в вечности с Лусией и Фернандо (хотя догадывается, что они «любят друг друга»), и это разрушает первоначальный план Гесалаги. Дон Марсело понимает, что не может судить эту троицу («Они держатся за руки, словно играющие дети, образуя веселый круг без конца и начала. Все они виноваты, и мне жаль их всех… как мне их судить?» (JP: 169)), и удаляется из зала суда, прося Гесалагу вынести приговор самолично.

Очевидно, все эти процессы выглядят парадоксальными потому, что играют на *противоречии между земным и вечным*, или, точнее, на том, что *между земным и загробным правосудием* должна же быть *разница* — во всяком случае, так считает дон Марсело. Именно поэтому чем дальше, тем больше он затрудняется в своих приговорах и, в конце концов, отстраняется от их вынесения. Так, уже после разбирательства с миссионером и каннибалом герой думает:

> Нет, мне не следует возвращаться в зал суда. Каждое решение, которое мне приходится выносить, — это осложнение, источник беспокойства, а также... обычный спор с Гесалагой! Невозможно заставить его понять, что мы не на земле и поэтому не можем основывать свои решения на мирских мнениях или предрассудках. Если мы находимся в вечности, кажется логичным сначала проанализировать эти понятия, немного «дегуманизировать» наши суждения, перейти

> в сферу абсолютного и вечного, одним словом, почтить нашу роль судей за гробом (JP: 99–100).

Когда обсуждается дело содержанки Лулу, дон Марсело и вовсе приходит в расстройство, поскольку оно касается и его самого (смерть, наследство, предполагаемая женитьба племянника); более того, он симпатизирует обвиняемой («Нет, какие прекрасные и чарующие глаза! <…> Не знаю, было ли это чисто земное чувство, побудившее меня защищать ее любой ценой» (JP: 123)). Но, пытаясь спасти Лулу, он апеллирует ко все той же разнице, которая должна существовать между решениями земного и загробного суда и которая проистекает из различных систем ценностей и горизонтов знания, например:

> Но здесь, в вечности, для двух таких, как мы, трупов, поцелуй — это что-то бессмысленное... Давайте не будем вдаваться в абсурдные тонкости земного правосудия! <…> О, правосудие человеческое! Кто может отличить с его помощью хороший поступок от плохого? Материальной детали, нескольких музыкальных нот достаточно, чтобы изменить лицо факта. Объятие под музыку — это танец, невинный, законный <…> без музыки то же объятие — злодейский и отвратительный поступок, преступление, бесчестье, которое даже позволяет выстрелить в согласии с Уголовным кодексом! И здесь, в вечности, где материальные обстоятельства ничего не значат, можем ли мы вынести суждение об объятиях? <…> Для нас, бессмертных судей, пренебрегающих низменными материями, разве столкновение двух ртов или двух рук не одинаково отвратительно? (JP: 119–121)

Здесь, очевидно, не только сатира на земное правосудие, но и ощущение героем собственной неадекватности роли загробного судьи. Но, поскольку Соломон, председатель апелляционного суда, так и не появляется лично на страницах романа Прието, а упоминания о нем полуанекдотичны (создается впечатление, что и он сам не вполне соответствует своему высокому званию), тогда как Предвечный Отец и вовсе подозрительно отсутствует, то загробный суд вообще лишается ореола высшей справедливости. Как ни парадоксально, дон Марсело, который при жизни, как следует из ряда туманных отсылок, отнюдь не был мерилом и образцом добродетели, после смерти именно в силу ощущения своей несостоятельности и постепенно рождающегося милосердия становится наиболее вменяемым судьей.

Чрезвычайно знаменательны размышления героя после процесса дона Руфино, когда он созерцает муравейник:

> Я чувствовал тяжесть своей ответственности. Всемогущество ужасно давило на меня. <…> Что я такое в сравнении со звездами, микроскопическими атомами, что кружатся, словно лучи солнца, в бесконечном свете, излучаемом взором Творца? Я поднял глаза, пытаясь измерить охватившую меня необъятность, и встретил взгляд Гесалаги <…>.
>
> — <…> Я пришел по <…> чисто процессуальному вопросу. Я только что признал человека атеистом, и вы поручили мне советоваться с вами, прежде чем отправлять кого-либо в ад… <…> Представьте, каково это — оказаться здесь после того, как вы опубликовали двадцать книг, утверждающих, что Бог — мистификация, что нет загробной жизни, бессмертной души или чего-то стоящего... <…>
>
> — Гесалага, — сказал я, — если бы сейчас умер муравей, а другой добрый и честный муравей, схватив его за руку, притащил бы ко мне и сказал: «Это нечестивое и жалкое существо не верит в тебя!» — разве ты не улыбнулся бы с жалостью? И если бы обвинитель продолжил: «Господи, ты должен наказать виновного. <…> На мельчайших песчинках, на тончайших соломинках он пишет ужасающие проклятия, отрицая твое существование, называя тебя мифом, порожденным отсталостью и невежеством», — разве я принял бы во внимание эти оскорбления? В лучшем случае я бы обратился к бедному насекомому и сказал: «Вы видите, что я существую? Вы ошиблись, не так ли?» (JP: 175–179).

Дон Марсело как бы «примеряет» себя на место Творца, и те выводы, которые он делает, придают создаваемому в романе миру черты, противостоящие ощущению заброшенности и отсутствия милосердия.

По мере того как герой все сильнее переживает чувство неадекватности своему положению, в развитие действия включаются элементы, с этим переживанием коррелирующие. Их три: это вставная история о предшественнике дона Марсело на посту загробного судьи; письмо героя своей давней возлюбленной и в целом связанные с ней события; визит дьявола. Причем, по-видимому, эти элементы взаимно соотнесены.

Глава XV начинается с сообщения дона Марсело о том, что его призвание состоит в том, чтобы быть ученым, а не судьей, по-

скольку, разбирая папки с делами, он нашел старинный фолиант, находка которого сделала бы честь любому эрудиту. Выясняется, что это история дона Мендо Тельеса де ла Веги, предшественника дона Марсело в вечном суде, который, «согласно хронике 1598 года, скончался впервые в своей земной жизни 20-го числа месяца мая, в то время когда секретарем этого суда был бакалавр Бартоломе Сепеда» (JP: 192). Не случайна оговорка «впервые в своей земной жизни», так как во второй раз дон Мендо «умрет» уже мертвым, совершив «самоубийство»!

Сообщается, что поначалу, попав в загробье, «дон Мендо свято наслаждался блаженством смерти. Воспоминания о далекой юности, полной тревог и стычек, проведенной среди воинов, трактирщиков и девиц легкого поведения, уже покинули его разум, уступив место более возвышенным и суровым мыслям» (JP: 194). Отметим на полях, что и дон Марсело видит в состоянии мертвеца свои хорошие стороны:

> Он [Гесалага] <…> считал вечность своим домом и был доволен своей участью. Меня тоже охватило безмолвное и сладостное спокойствие, спокойствие «той жизни без тревог, где мгновенье — века…» И в этой монастырской атмосфере покоя, в этой синей и неопределенной атмосфере я глубоко вдыхал чистый, тонкий воздух, окружавший меня, и ощущал удовлетворение от того, что умер. Быть покойником тоже имело свои прелести! (JP: 43);
>
> Старый двор покоился в благородной и суровой неподвижности лежащей статуи. Его спокойствие постепенно проникало в мое сознание, рассеивая события процесса, словно далекие сны. Любовь, ненависть, земные амбиции, нелепая тоска по жизни растворялись в чистой прозрачности этой синей атмосферы, подобно тому как горы меркнут перед туманом, медленно поднимающимся из долин с наступлением темноты (JP: 171–172).

Но однажды дона Мендо Тельеса посещает «человек в плаще», чье описание напоминает сеньора Альдерете, который придет «с визитом» уже к дону Марсело и который, видимо, является дьяволом: это «высокий, костлявый старик, закутанный в широкий черный плащ, ниспадавший до самых ног. В узком пространстве между ним и такой же черной шляпой сверкали глаза, “зеленые и узкие, как у василиска, и нос, похожий на сарацинский ятаган, на который было страшно смотреть”» (JP: 194). Он пробуждает в доне Мендо тоску

по «земным вещам» и стремление к побегу из послесмертия (тоже один из частотных мотивов постум-нарратива):

> Он отказывался посещать суд, и порой его раздражительность доходила до безумия. Однажды, устроив настоящий скандал, он <…> закричал, что смерть — это глупость; что ему надоело иметь дело с мертвыми, быть судьей и жить в этом доме, постоянно перемещаясь из зала в патио и из патио в зал, «словно колибри, заключенная в клетку» (JP: 195).

Примерно в то же время секретарь суда Бартоломе Сепеда обнаружил «следы козла в грязи под аркой», за которой находится, по-видимому, адская пропасть. А дон Мендо все свое время проводил «на втором этаже, перед третьей дверью, на которой висела бронзовая дверь с арабскими символами» (JP: 197) (кажется, здесь есть отсылка к носу «человека в плаще», похожему на «сарацинский ятаган»). Однажды, когда Сепеда и альгвасил суда присутствовали на процессе, «раздался ужасающий шум, словно здание вот-вот рухнет», и, «выглянув, они увидели только человека в маске, в длинном черном плаще, исполнявшего странный танец среди темного вихря летучих мышей. <…> При одном из его странных прыжков плащ оторвался от земли, и оба “собственными глазами увидели” волосатые копыта козла. “Это Сатана! Это Сатана!” — закричали они» (JP: 198). А дон Мендо исчез, только «третья дверь была открыта, а замок валялся на земле разломанный», и в комнате «витал сильный запах серы. В дальней стене зияла огромная брешь». По мнению его коллег, дон Мендо снова погиб “ужасной и внезапной смертью”» (JP: 199), вероятно, угодив в черную адскую пропасть по наущению дьявола.

Таким образом, здесь чрезвычайно интересно трактуется (и уже не первый раз в романе) мотив «другой преисподней» и «второй смерти», причем он неизменно связывается с ухудшением положения мертвеца и попаданием в «черную пропасть» ада (напомним, правда, что де ла Броча остался вполне доволен и адом с его «очень интересными пейзажами»). Не менее достойно внимания, что стремление к побегу с должности загробного судьи и мечты о «земных вещах» предстают в этом вставном тексте, написанном с точки зрения секретаря и альгвасила, как дьявольский соблазн (очевидно, дон Бартоломе был так же доволен своим положением и столь же с ним сжился, как Гесалага).

По-видимому, не дремлет дьявол и по отношению к дону Марсело, поскольку следующая XVI глава открывается сообщением Гесалаги о том, что у него для дона Марсело письмо от «высокой, стройной, с потрясающими черными глазами» дамы, которая, оказывается, только что побывала в зале суда. Эти слова вызывают у героя потрясение:

> Я услышал его слова, прозвучавшие как некое помутнение рассудка в этом дворе, погруженном в величественный и святой покой смерти. Зачем вызывать мирские воспоминания за непроницаемыми стенами, подобными надгробию, которые отделяют вечность от бытия? И все же я помнил... (JP: 202).

Гесалага иронически отзывается о даме как героине множества одинаковых драм с участием каждый раз нового молодого кавалера и все того же невозмутимого толстого мужа:

> Иногда, продолжал Гесалага, разыгрывались жалкие сцены. Один влюбленный, более наивный, чем другие, относился к своей роли серьезно; он верил в страсть героини; он безумно влюбился в нее и хотел покончить с собой от горя, когда наступила очередь другого...
>
> — Это был я! — подумал я в отчаянии. — Я обожал ее, умирая от горя, и, когда, подобно опальному королю, я увидел, что преемник идет мне на смену, я молча избрал путь изгнания... Я устроился в провинциальный суд и погрузился в архивы и материалы судебной карьеры, которая продолжилась, несмотря на время и смерть... (JP: 205).

Эта дама, таким образом, оказывается прямой «виновницей» нынешнего положения героя.

Дама спросила Гесалагу, кто здесь судья, и, узнав имя, отказалась от встречи с доном Марсело, сказав, что «не смогла бы говорить с ним откровенно. Есть вещи, которые не следует знать даже после смерти» (JP: 208). Тем не менее, она якобы передала ему письмо, которое Гесалага не смог отыскать ни в карманах, ни в канцелярии («Это дело рук дьявола, дон Марсело...» (JP: 210)). Дон Марсело говорит, что это письмо уже не имеет никакого значения, ведь он теперь покойник. Секретарь рад этому:

— Я боялся, что вы не останетесь равнодушным.

И, снова злобно взглянув на меня, он спросил почти заговорщическим тоном:

— Рассейте мои сомнения. Вы ее любили?

— Да! — ответил я, опустив голову.

— Но вы бы не поверили ни единому ее слову?

Я сделал жест, как бы говоря: «Конечно!» Жест, которым я обманул Гесалагу, был совершенно фальшивым; но, как «она» сказала минуту назад, есть вещи, в которых нельзя признаться даже мертвым (JP: 210–211).

То есть и за гробом дон Марсело оказывается уязвим для женского обаяния (как показало дело Лулу) и любовной драмы. Более того, Гесалага намекает, что письмо дамы может навредить положению дона Марсело: «Возможно, один из ничего не подозревающих персонажей, фигурирующих в ее жизнеописании, — сам дон Марсело, не прошедший чистилища и бродящий вечно в роли судьи...» (JP: 208); поэтому Гесалага не отправляет даму в ад, откуда она могла бы подать апелляцию, и посылает дело напрямую Соломону, который наверняка ее оправдает, будучи поэтом и автором «Песни Песней», да еще и любителем брюнеток.

Как показывает эта глава, в герое еще слишком много «жизни» — любви и горечи, он не принадлежит загробью вполне, хотя следующая глава и начинается признанием в духе тех, какие он уже делал ранее:

Горькие, бурные волны жизни растворялись в белой пене далеко-далеко от берега и достигали моих ног с нежным, монотонным эхом колыбельной... Убаюканный этой материнской песней, мой дух уснул в мягких объятиях смерти. У меня не было ни желаний, ни надежд, и вот я, безмятежный и бесстрастный, сижу облокотившись на древнюю балюстраду, нежно вдыхая воздух вечности, окружавший меня (JP: 214–215).

Ложное спокойствие героя нарушает дьявол — «человек в плаще», который здесь является в роли «министра с визитом» сеньора Альдерете:

<…> высокий, сгорбленный старик медленно поднимался по лестнице. Его стройное тело исчезало в складках широкого плаща

> «Макфарленд», полу которого он приподнял мушкетерским взмахом, держа под мышкой одной руки конец зонтика с совиной головой, а другой время от времени опираясь на перила... Весь его наряд <…> нес на себе печать архаичности и несовременности. Откуда вошел этот старик? <…> С того дня, как я попал в эти величественные палаты смерти, я никогда не видел, чтобы кто-то входил туда каким-либо иным способом, нежели через зал суда (JP: 215).

У этого господина зеленые глаза и «козлиный профиль», губы его растягиваются в «ироничной гримасе фавна», в глазах мелькает «злобная искорка» (JP: 217, 218). Старик играет на сомнениях дона Марсело, говоря, что он не слишком подходит на роль загробного судьи:

> <…> я немного знаю вас. Нервный, застенчивый, полный сомнений и сложностей... <…> вы не созданы для того, чтобы быть вечным судьей. Вы слишком щепетильны... и, возможно — а может быть, и нет, — немного капризны: вы хотите вполне войти в положение сверхъестественного судьи и судить смертных по стандарту, который, стремясь быть возвышенным, не является ни возвышенным, ни стандартом... (JP: 220).

Очевидно, стремясь усилить сомнения дона Марсело и ввести его в искушение земной жизнью, Дьявол вручает ему письмо, «потерянное» Гесалагой (который верно подозревал, что потеря письма отдает дьявольскими кознями): «Я почувствовал, как мое спящее, застывшее сердце учащенно забилось... Ее почерк! Да, ее почерк! Легкая дрожь пробежала по всем моим нервам... Какой ужас! Жив ли я? В ушах моих, словно поток, отдался прилив крови... но это длилось лишь мгновение!» (JP: 222). Дальнейший разговор с Дьяволом вращается вокруг возвращения к жизни и ее радостям:

> — Я поведаю тебе понемногу секрет твоего освобождения. Потому что ты — узник... Без моей помощи ты никогда — ты правильно расслышал? — никогда не сможешь покинуть это замурованное место, ключ от которого у меня… Ты до конца осознал, каково это — провести не земную жизнь, а века и века в безмолвном и печальном заточении этого дома? Какая радостная и соблазнительная перспектива!

> И из ужасного рта фавна вылетело кудахтанье, которое печальным эхом отозвалось в глухом углу у лестницы… (JP: 223).

Старик расправляет крылья (плащ?) в окружении летучих мышей и исчезает со словами, что восхищается бунтовщиками и мятежниками (каким и был Сатана, восставший против Бога). Очевидно, дьявол искушает дона Марсело побегом из послесмертия — бунтом против установленного Предвечным Отцом порядка вещей. Но очевидно также, что те, кто поддается этому искушению, не возвращаются к жизни, а попадают в черную пропасть ада, как это было с доном Мендо Тельесом.

Слова «сеньора Альдерете» действуют на героя лишь частично. Он, действительно, ощущает, что не вполне принадлежит миру мертвых, и еще более сомневается в своей адекватности роли загробного судьи, чем раньше: «Я слышал, как бьется мое сердце, и дрожал при мысли о том, что я жив, от того нелепого страха перед мертвыми, который можно сравнить только с тем, как живые боятся смерти!» (JP: 225). В разговоре с Гесалагой, у которого он пытается вызнать, чувствует ли тот хоть малейшие симптомы того же типа, он вновь возвращается к теме любви: «А скажите, если бы в этот час к вам пришла женщина — не просто какая-нибудь, а та, которую вы когда-то страстно, страстно любили, разве воспоминания о ней не тревожили бы вас?» (JP: 229). Но Гесалага разочаровывает его, признавая себя вполне мертвым — причем еще «при жизни»:

> — Дон Марсело! Подумать только, мне столько же лет, сколько вам! Разве вы забыли, что при жизни, в нашем возрасте, мы видели, как эти женщины проходили мимо, и они нисколько нас не беспокоили? За годы до того, как мы легли в могилу, мы уже были мертвы, дон Марсело! Воспоминание о той юной любви едва шевелилось в наших душах <…> Мы были такими же мертвыми, как сейчас! Без иллюзий, без страсти и мечтаний жизнь фактически закончилась. Наши тела становились все медленнее и жестче, наш интеллект угасал, наша чувствительность атрофировалась, мы превращались в овощи. Не хватало только перестать питать себя и дышать, как растения, чтобы наконец сойти в могилу. И мы снова умерли, чтобы соблюсти эти формальности... Как дон Мендо Тельес, все люди умирают дважды, дон Марсело!... [Y nos morimos otra vez para cumplir esas formalidades... Como don Mendo Téllez, todos los hombres nos morimos

dos veces, don Marcelo!..] <…> Вы до сих пор не до конца осознали, что мертвы… (JP: 229–231).

Прието настойчиво поднимает тему «второй смерти», которая в романе трактуется в разных вариациях: это и переход в «другую преисподнюю», т. е. из одного загробного локуса в другой, наихудший, — ад; и «реальное» умирание, которое происходит после медленного прижизненного угасания; и, наконец, что особенно важно — осознание себя мертвым и приятие этого состояния (ср. то же в романе М. Кундеры «Бессмертие»). Дон Марсело порой ощущает дыхание вечности и сопутствующий ей покой как благодатное состояние (см. примеры, приведенные выше), но это лишь отдельные моменты, тогда как в целом он далек от какой бы то ни было упокоенности. Так, когда он в очередной раз ощущает это состояние, он открывает письмо, переданное ему дьяволом (оказывается, что это последнее письмо, которое он сам написал своей возлюбленной), и вновь испытывает целую гамму чувств:

> Вечность снова улыбнулась мне. Старый двор растворился в ясном воздухе долгого, сладкого рассвета. Его стены не угнетали меня; напротив, сливаясь в далекую голубую ноту, они растворялись в бесконечном горизонте. В центре фонтан с расколотыми мраморными плитами, покрытый мхом и травой, напоминал одинокие могилы, где время стерло даты, имена и воспоминания, и, казалось, они говорили только о забвении... Все в этом дворике говорило о забвении! Я достал письмо, оставленное мне Альдерете <…> Это было последнее письмо, которое я отправил ей, когда среди темной бури моей любви еще теплилась надежда (JP: 231–232).

Этот вставной текст многое подсвечивает в характере героя, в частности — его способность к прощению:

> Есть только одна боль, которую я не смог бы вынести, — видеть твои страдания. <…> Всю жизнь я буду бережно хранить память о днях радости, которые ты мне подарила. То, что они прошли, что слезы теперь не дают мне видеть их такими радостными и счастливыми, — не твоя и не моя вина <…> Я всегда, всегда буду любить тебя, как любил до сегодняшнего дня (JP: 233–236).

Но еще более показательны те чувства, которые герой испытывает теперь, после смерти:

> Этот крик страсти, казалось, сарказмом раздался в безмятежной комнате смерти: «Всегда, всегда!» — произнесенный смертным человеком там, в мире, где ничто не постоянно и не вечно… И все же эта безумная и далекая любовь, истерзанная жизненными бурями, увядшая с годами, загубленная сожалениями, преодолела даль могилы и, свободная от всех земных несовершенств, расцвела, словно розовый куст <…>. И никогда я не находил старый двор прекраснее, а свое существование — слаще и счастливее. Не было ни мучений, ни боли: чистая и святая любовь цвела вечной весной; ее бутоны никогда не увядали, и перед распустившимися розами я мог повторять это слово про себя: «Всегда! Всегда!» (JP: 236–237).

С одной стороны, любовь дона Марсело, действительно, выдержала испытание вечностью (он не позабыл ее и после смерти); с другой, она как бы не дает ему вполне умереть, обрести свою «вторую смерть» и с ней — покой. Более того, по-видимому, это письмо оказывает на героя воздействие, совершенно противоположное тому, на которое рассчитывал дьявол: вместо того чтобы погрузить его в состояние тоски по земному, которое бы заставило его принять предложение сеньора Альдерете (и попасть в ад), выраженное в письме чувство, напротив, как бы искупает всю его жизнь и даже посмертную вечность превращает в «вечную весну». Именно образ возлюбленной сопутствует возвращению дона Марсело к жизни: «“Это она! Это она!” — сказал тайный голос в глубине моей души. Сердце мое словно пробудилось от долгого сна... Его биение было едва уловимым, но я чувствовал, как тепло жизни начинает медленно вторгаться в меня...» (JP: 247).

Не случайно, что именно эпизод с письмом становится своего рода кульминацией романа: после него герой окончательно признает, что «не годится в потусторонние судьи», ибо всегда готов найти оправдания для подсудимых. А затем он оказывается воскрешен:

> <…> мной овладевало Сострадание, которое часто является лишь плодом понимания. Преступления становились ошибками, а поскольку они всегда простительны, идея правосудия и наказания ускользала от меня, как испуганная птица... <…> Злодеи, женщины

> легкого поведения, прелюбодеи, еретики, убийцы и даже каннибалы представали перед моей судейской скамьей. И я не осудил ни одного!.. Для каждого я находил извинение, слово прощения... В моем суде не существовало санкций... Без сомнения, я не годился в потусторонние судьи... Мне было лучше там, тяжело лежащему на диване, с закрытыми глазами и скрещенными на груди руками, словно образ вечного покоя... (JP: 241–242).

Как только герой это вполне осознает и вполне признается себе в своих «недостатках», ставит момент умирания, предсмертной агонии выше своего положения вечного судьи, его вновь «утягивает» земная жизнь.

Отметим, что в бреду героя его постоянным спутником является сеньор Альдерете: с ним сливаются реальные образы часов, племянника Хуана Мануэля, делающего укол доктора. Значит ли это, что замысел дьявола удался? По нашему мнению, это, скорее, ассоциация с земной жизнью, действующая на сознание героя, тем более что в миг пробуждения он вовсе не рад своему возвращению:

> Ошибиться было невозможно: я был жив! И когда я повторил слово «живой», меня охватил тот же смутный, неопределенный страх, что и тогда, когда я впервые услышал, как Гесалага сказал мне в суде: «Ты мертв!» Печали, тревоги, мучения, болезни и… сама смерть — вся печальная череда жизни! — снова ждали меня в этой спальне… Зачем я снова здесь, боже мой? Я привык к смерти. Мысль о возвращении к жизни потрясла меня порывом бунта и протеста, учащая биение моего бедного сердца, которое теперь стучало так быстро, словно призывало меня к жизни… Я чувствовал себя вырванным из могилы, лишенным вечного и святого покоя духа, и затаил в себе яростную, дикую обиду за пережитое ограбление. <…> «По какому праву, — сказал я, — вы пришли распоряжаться моим существованием? <…> Зачем вы пришли украсть у меня покой, которым я наслаждался?» (JP: 252–253).

Но солнечный свет заставляет героя передумать:

> Мой племянник открыл ставни, и поток золотистого, живого солнечного света залил самые глубины спальни <…>. Яркое летнее

> солнце, казалось, проникло в глубины моего существа. Я чувствовал себя другим человеком. Я дышал полной грудью и не мог оторвать глаз от этого солнечного луча — старого алхимика любви и юности, который превращал землю, море, небо и даже крошечную, невидимую пылинку в золото <…> Среди зеленой листвы роились насекомые, издавая гул улья. Птицы пели в ветвях. Как прекрасна, как увлекательна жизнь! (JP: 259–260)

Собственно, на этой ноте и заканчивается роман. Справедливо было бы сказать, что это нечто вроде «рождественской истории» — не случайно доктор, советуя дону Марсело написать книгу о своем пребывании в загробном мире, упоминает грядущий праздник (герой умирает и воскресает 11 декабря). Как и положено в «рождественской истории», герой переживает испытание, которое дается ему как шанс переосмыслить свою жизнь. Как и герой классической «Рождественской истории» Ч. Диккенса, дон Марсело проходит путь от прижизненной смерти (смерти сердца) к состраданию и милосердию, которые и воскрешают его — в данном случае буквально.

«Некорректный покойник» — это роман, едва ли не противоположный «Посмертным мемуарам Браза Кубаса» Машаду де Ассиза, вопреки многочисленным совпадениям: если у бразильского автора мироздание изображается как жестокое и бессмысленное, то у Прието вывод делается прямо противоположный, и герой понимает, как прекрасна жизнь. Даже и смерть представлена иначе, в более «мягком» свете: у Машаду о загробном бытии вообще ничего не говорится, это лишь точка, из которой ведется повествование — видимо, потому что изображение загробного мира придало бы некий «смысл» и тому, что происходит на земле, тогда как герой провозглашает полную и заведомую бессмысленность всего. У Прието загробный мир не только изображается (пусть и с серьезнейшими лакунами), но и представлен не без светлых сторон: дом, где «заперт» герой, — это красивое колониальное строение с романтически-меланхолическим внутренним двором, порождающим ощущение покоя и безмятежности, хотя одновременно это и тюрьма, скрывающая мрачные секреты. Однако и сами эти секреты, как показывает опыт Хуана де ла Брочи, возможно, не так и страшны. Главное же, что герой попадает в загробный мир не только как лицо страдательное, но и активное, наделенное властью.

Именно этот штрих составляет новизну романа Прието по отношению к предшествующим постум-нарративам (да и к большин-

ству позднейших тоже): наделение дона Марсело статусом загробного судьи меняет привычную систему координат, хотя в ряде других отношений «Некорректный покойник», как мы указывали выше, выглядит несколько «старомодно» или «архаично». Если полагать, что дон Марсело не умирал, а только испытал пограничный опыт болезни и делирия, то роман весьма напоминает традицию сатирического диалога. Если же считать — как настаивают, например, доктор (лицо заинтересованное) и племянник героя, — что он умер, но был воскрешен врачебным искусством, т. е., попросту говоря, пережил нечто вроде клинической смерти, то это редчайший и удивительный пример постум-нарратива, где умерший рассказчик возвращается из послесмертия. Суть, однако, в том, что последнего и окончательного «решения» этого вопроса не дается.

ЛИТЕРАТУРА

Зусева-Озкан 2024a — *Зусева-Озкан В.Б.* Византийский сатирический диалог как этап исторической поэтики постум-нарратива // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83, № 6. С. 17–29.

Зусева-Озкан 2024b — *Зусева-Озкан В.Б.* К вопросу о некоторых источниках современного постум-нарратива: путешествие в загробный мир и диалог мертвецов у Лукиана Самосатского // Новый филологический вестник. 2024. № 3(70). С. 69–87.

Зусева-Озкан 2025a — *Зусева-Озкан В.Б.* Бразильский роман и постум-нарративное письмо: «Посмертные мемуары Браза Кубаса» Ж.М. Машаду де Ассиза // Поверх границ: Книга памяти Андрея Федоровича Кофмана / отв. ред. В.Б. Зусева-Озкан. М.: ИМЛИ РАН, 2025. С. 67–92.

Зусева-Озкан 2025b — *Зусева-Озкан В.Б.* Малая проза Орасио Кироги и латиноамериканский постум-нарратив // Литература двух Америк. 2025. № 19. С. 166–189.

Зусева-Озкан 2025c — *Зусева-Озкан В.Б.* Жанр видения и постум-нарратив: сходства и различия // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2025. Т. 84, № 5. С. 15–24.

Зусева-Озкан 2025d — *Зусева-Озкан В.Б.* «Путешествие в загробный мир и прочее» (1743) Г. Филдинга: структура и источники // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 2. С. 126–153.

Пискунова 2012 — *Пискунова С.И.* Мениппея: до и после романа // Вопросы литературы. 2012. № 4. С. 267–292.

Столбов 1972 — *Столбов В.* Величие и падение Хулиана Пардо // Прието Х. Компаньон / пер. с исп. В. Столбова. М.: Худож. лит., 1972. С. 5–15.

Фрейденберг 1998 — *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М.: Восточная лит., 1998. 800 с.

REFERENCES

Durán Bunster 2017 — Durán Bunster, Rodrigo. “Una novela de estirpe dramática: *El Socio*, de Jenaro Prieto.” *Escena. Revista de las artes* 1–2 (abril 1997): 71–81.

Freidenberg 1998 — Freidenberg, Ol’ga. *Mif i literatura drevnosti* [*Myth and Literature in Antiquity*]. Moscow: Vostochnaia literatura Publ., 1998. 800 p. (In Russ.)

García-Huidobro 2008 — García-Huidobro, Cecilia. “Jenaro Prieto y el arte de la burocracia.” In García-Huidobro, Cecilia. *Tics de los chilenos*, 49–60. Santiago: Catalonia, 2008.

Gumucio 2013 — Gumucio, Rafael. “Prólogo.” In *Obras reunidas de Jenaro Prieto,* 11–22. Santiago de Chile, 2013.

Manzi 2004 — Manzi, Ítalo. “El socio de Jenaro Prieto y sus adaptaciones cinematográficas.” *Collana di testi e studi ispanici,* núm. 7 (2004): 163–174.

McNeil 2013 — McNeil, Rhett. “Just How Marginal Was Machado de Assis? The Early Translations and the Borges Connection.” *TranscUlturAl* 5.1–2 (2013): 80–98.

Meehan 1975 — Meehan, Thomas C. “Jenaro Prieto: The Man and His Work.” In *Tradition and Reneewal: Essays on Twentieth Century Latin American Literature and Culture*, edited by Merlin H. Forster, 157–207. Urbana, 1975. (Center for Latin American and Caribean Studies, 2)

Morán 2020 — Morán, Pablo Faúndez. “El aislamiento: Jenaro Prieto ante la crítica = The isolation of Jenaro Prieto.” *Taller de letras*, no. 67 (2020): 56–71. http://tallerdeletras.letras.uc.cl/index.php/TL/article/view/26699/21419

Morán 2022 — Morán, Pablo Faúndez. “Imaginar y (no) crear una literatura latinoamericana mundial: el caso de la novela *El Socio*.” *Revista Chilena de Literatura*, no. 105 (2022): 71–95.

Piskunova 2012 — Piskunova, Svetlana. “Menippeia: do i posle romana” [“Menippea: Before and After the Novel”]. *Voprosy literatury*, no. 4 (2012): 267–292.

Rozas 1990 — Rozas, Osvaldo. “El Socio de Jenaro Prieto: un texto de cánones contemporáneos.” *Documentos Lingüísticos y Literarios*, no. 16 (1990): 18–25.

Stolbov 1972 — Stolbov, Valerii. “Velichie i padenie Khuliana Pardo” [“The Rise and Fall of Julián Pardo”]. In Prieto, Jenaro. *Kompan’on* [*The Partner*], 5–15. Moscow: Khudozhestvennaia literature Publ., 1972. (In Russ.)

Zuseva-Özkan 2024a — Zuseva-Özkan, Veronika. “Vizantiiskii satiricheskii dialog kak etap istoricheskoi poetiki postum-narrativa” [“Byzantine Satirical Dialogue As a Stage in the Historical Poetics of the Posthumous Narration”]. *Izvestiia Rossiiskoi akademii nauk. Seriia literatury i iazyka* 83, no. 6 (2024): 17–29. (In Russ.)

Zuseva-Özkan 2024b — Zuseva-Özkan, Veronika. “K voprosu o nekotorykh istochnikakh sovremennogo postum-narrativa: puteshestvie v zagrobnyi mir i dialog

mertvetsov u Lukiana Samosatskogo" ["On the Question of Some Sources of the Modern Posthumous Narrative: Journey to the Afterworld and Dialogue of the Dead in Lucian of Samosata"]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 3(70) (2024): 69–87. (In Russ.)

Zuseva-Özkan 2025a — Zuseva-Özkan, Veronika. "Brazil'skii roman i postum-narrativnoe pis'mo: 'Posmertnye memuary Braza Kubasa' Zh.M. Mashadu de Assiza" ["Brazilian Novel and Posthumous Narration: ´Memórias Póstumas De Brás Cubas' by J.M. Machado De Assis"]. *Poverkh granits: Kniga pamiati Andreia Fedorovicha Kofmana* [*Beyond Borders: In Memory of Andrey Kofman*], ex. ed. V. Zuseva-Özkan, 67–92. Moscow, IWL RAS Publ., 2025. (In Russ.)

Zuseva-Özkan 2025b — Zuseva-Özkan, Veronika. "Malaia proza Orasio Kirogi i latinoamerikanskii postum-narrativ" ["Horacio Quiroga's Short Stories and Latin American Posthumous Narration"]. *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 166–189. (In Russ.)

Zuseva-Özkan 2025c — Zuseva-Özkan, Veronika. "Zhanr videniia i postum-narrativ: skhodstva i razlichiia" ["Visionary Fiction and Posthumous Narration: Similarities and Differences"]. *Izvestiia Rossiiskoi akademii nauk. Seriia literatury i iazyka* 84, no. 5 (2025): 15–24. (In Russ.)

Zuseva-Özkan 2025d — Zuseva-Özkan, Veronika. "'Puteshestvie v zagrobnyi mir i prochee' (1743) G. Fildinga: struktura i istochniki" ["*A Journey from This World to the Next, etc.* (1743) by Henry Fielding: Structure and Sources"]. *Studia Litterarum* 10, no. 2 (2025): 126–153. (In Russ.)

© 2026, В.Б. Зусева-Озкан
Дата поступления в редакцию: 24.01.2026
Дата одобрения рецензентами: 10.04.2026
Дата публикации: 25.06.2026

© 2026, Veronika B. Zuseva-Özkan
Received: 24 Jan. 2026
Approved after reviewing: 10 Apr. 2026
Date of publication: 25 Jun. 2026

ЧИТАЯ ПОЛА ОСТЕРА

Литература двух Америк. 2026. № 20. *Literature of the Americas,* no. 20 (2026)

Обзорная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-84-137
https://elibrary.ru/SBRTCF
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

ЧИТАТЕЛЬСКИЕ ПРОГУЛКИ ПО «СТЕКЛЯННОМУ ГОРОДУ»: ИСКУССТВО ОРИЕНТИРОВАНИЯ

МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА

Аннотация: Круглый стол, посвященный роману Пола Остера (1947–2024) «Стеклянный город» (1985), в котором приняли участие преподаватели, аспиранты и студенты, состоялся на филологическом факультете МГУ им. М.В. Ломоносова 8 декабря 2025 г. Поводом было сорокалетие публикации романа, ставшему впоследствии первой частью «Нью-йоркской трилогии» Остера. Писателю удалось соединить в «Стеклянном городе» экзистенциальную озабоченность с нарративным экспериментом и условности криминального жанра с абсурдистской игрой. Детективное расследование принимает здесь вид прогулок по большому городу, а сами прогулки переживаются как род письма или чтения. Предмет слежки и расследователь в итоге исчезают, оставляя читателю улики, предметы и начертания, «буквы на бумаге». Из множества расходящихся троп каждый читатель-аналитик выбирает свой путь по тексту, акцентируя разные грани взаимодействия с миром произведения. В предлагаемой подборке представлены некоторые материалы дискуссии.

Ключевые слова: Пол Остер, «Стеклянный город», круглый стол, постмодернизм, реализм, детектив, текстуальный анализ, трансмедиальный переход, литература и кино, Микеланджело Антониони

Информация об авторах:

Ольга Юрьевна Анцыферова, доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7–9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-1219-0134. E-mail: o.antsyferova@spbu.ru

Татевик Артуровна Бешенкова, кандидат филологических наук, младший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/009-0003-8765-3855. E-mail: x.tatevik@gmail.com

Татьяна Дмитриевна Венедиктова, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой общей теории словесности (теории дискурса и коммуникации) филологического факультета, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: https:// orcid.org/0000-0003-1003-4338. E-mail: tvenediktova@mail.ru

Дина Владимировна Шулятьева, доктор филологических наук, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», ул. Мясницкая, д. 20, 101000 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7498-7395. E-mail: dshulyatyeva@hse.ru

Студенты Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия:

Валерия Евгеньевна Васильева. E-mail: dubrovskiy.vl@mail.ru

Дарья Александровна Костянова. E-mail: laguna52@bk.ru

Любовь Сергеевна Лебедева. E-mail: liuba.niuans@gmail.com

Анна Илгизовна Малахова. E-mail: foxdark9@yandex.ru

Дарья Николаевна Петропавловская. E-mail: dara25m@yandex.ru

Анна Юрьевна Чеботарева. E-mail: negiraff@gmail.com

Для цитирования: *Анцыферова О.Ю., Венедиктова Т.Д., Шулятьева Д.В. и др.* Читательские прогулки по «Стеклянному городу»: искусство ориентирования. Материалы круглого стола // Литература двух Америк. 2026. № 20. С. 84–137. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-84-137

Литература двух Америк. 2026. № 20. *Literature of the Americas,* no. 20 (2026)

Review Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-84-137
https://elibrary.ru/SBRTCF
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

WALKING THROUGH *THE CITY OF GLASS*: THE ART OF NAVIGATION

ROUNDTABLE PROCEEDINGS

Abstract: The roundtable discussion took place at the Faculty of Philology at Lomonosov Moscow State University on December 8, 2025. Among its participants there were professors, students, PhD candidates. The panel was dedicated to the 40th anniversary of the publication of the first part of Paul Auster's *New York Trilogy*. In it, the writer succeeded in combining existential anxiety with narrative experimentation, and the conventions of the crime genre with absurdist play. Detective investigation takes the form of walks through New York City, and the walks themselves are experienced as a form of writing or reading. The subject of surveillance and the investigator eventually disappear, leaving the reader with some clues, signs and markings, "letters on paper." From a multitude of diverging paths, each reader-analyst chooses their own, emphasizing different aspects of their interaction with the text world. This selection presents some of the materials from the roundtable discussion.

Keywords: Paul Auster, *City of Glass*, Postmodernism, Realism, detective fiction, textual analysis, transmedial transition, literature & cinema, Michelangelo Antonioni

Information about the authors:

Olga Yu. Antsyferova, Doctor Hab. in Philology, Professor, St. Petersburg State University, Universitetskaya Emb. 7–9, 199034 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-1219-0134. E-mail:o.antsyferova@spbu.ru

Tatevik A. Beshenkova, PhD in Philology, Junior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya st. 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0003-8765-3855. E-mail: x.tatevik@gmail.com

Dina V. Shulyatyeva, Doctor Hab. in Philology, Associate Professor, HSE University, Myasnitskaya st. 20, 101000 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7498-7395. E-mail: dshulyatyeva@hse.ru

Tatiana D. Venediktova, Doctor Hab. in Philology, Professor, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory 1, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1003-4338. E-mail: tvenediktova@mail.ru

Students of Lomonosov Moscow State University, Leninsky Gory, bldg. 1–51, 119991 Moscow, Russia:

Anna Yu. Chebotareva. E-mail: negiraff@gmail.com

Daria A. Kostyanova. E-mail: laguna52@bk.ru

Liubov' S. Lebedeva. E-mail: liuba.niuans@gmail.com

Anna I. Malakhova. E-mail: foxdark9@yandex.ru

Daria N. Petropavlovskaya. E-mail: dara25m@yandex.ru

Valeria Ye. Vasilyeva. E-mail: dubrovskiy.vl@mail.ru

For citation: Antsyferova, Olga, Shulyatyeva, Dina, Venediktova, Tatiana, et al. "Walking Through the *City of Glass*: The Art of Navigation. Roundtable Proceedings." *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 84–137. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-84-137

Татьяна Венедиктова

Как поймать след?

> Сыщик — это тот, кто вглядывается, вслушивается, продирается сквозь непролазную трясину улик и событий в поисках мысли, идеи, которая сведет воедино все эти улики и события, придаст им смысл. По сути, автор и сыщик неразделимы. Ведь читатель видит мир глазами сыщика, ощущает, словно впервые в жизни, как перед ним открываются новые горизонты. Он вдруг начинает замечать находящиеся вокруг предметы, как если бы они заговорили с ним, как если бы, вглядевшись в них повнимательнее, он обнаружил в них некий высший смысл.
>
> *Пол. Остер.* «Стеклянный город».

Эта подборка статей, суждений и реплик — плод небольшой конференции, прошедшей на филологическом факультете МГУ им. М.В. Ломоносова в декабре 2025 г., посвященной сорокалетию публикации романа Пола Остера «Стеклянный город» (1985), открывшего знаменитую «Нью-йоркскую трилогию». Участников конференции — зрелых исследователей, аспирантов, студентов — объединял интерес к тому, как меняются в современной культуре стратегии литературного чтения, чем обусловлены эти изменения, как соотносятся позиции читателя и зрителя, а также аналитика литературы.

Одной из более конкретных задач конференции было подведение итогов учебного курса «Текст как пространство расследования», который эксплицитным образом был посвящен историко- и теоретико-литературной проблематике детектива, а имплицитно — стратегиям исследовательского вопрошания. Популярный и одновременно интеллектуальный жанр, возникший под пером Э.А. По, в дальнейшем получил множество реализаций. Эту модель по-разному использовали Г. Мелвилл, Ф.М. Достоевский, А.П. Чехов, Г. Джеймс, Х.Л. Борхес, Х. Кортасар, постсовременные авторы — У. Эко, П. Остер, О. Токарчук и другие. Всякий раз, наряду с собственно детективной интригой, внимания к себе требует многослойный процесс вопрошания, который разыгрывается внутри текста между повествователем и персонажем,

по поводу текста — между автором и читателем, в акте чтения — между литературоведом-аналитиком и текстом и, наконец, в педагогическом диалоге — между преподавателем литературы и студентом.

Исследование или расследование — процесс, по ходу которого осуществляется разведка новой территории. Никогда, впрочем, не абсолютно новой: подразумевается работа на местности, где кто-то уже был и оставил свой след. Если физический мир мы наблюдаем снаружи, применяя к нему индуктивно-дедуктивную логику, то мир историко-культурный и текстовый открывается аналитику не иначе, как путем соучастного вживания. Именно поэтому здесь уместнее логика, которую Ч.С. Пирс назвал абдуктивной, а К. Гинзбург позже — «уликовой»[1]: тот и другой подразумевали профессионально отточенную и открытую уточнению интуитивную «догадливость» как ценнейшее орудие гуманитарного труда. Усилие понимания направлено прежде всего на авторскую субъектность, которая и прячется в произведении, и взывает к читателю изнутри, приглашая к нетривиальной постановке вполне тривиального «детективного» вопроса “who done it?”. Литературовед, как и сыщик, говоря словами Пола Остера, «смотрит на мир и требует, чтобы мир перед ним раскрылся». А дальше — все зависит от того, в какой мере кто из нас «Холмс» или «Лестрейд».

Во всех случаях работа начинается с обнаружения проблемной ситуации: налицо если не преступление, то необъяснимая пропажа, несообразность или загадочная немота в точке, где здравый смысл ожидал бы прозрачной ясности. Бывает, однако, и так, что аналитик создает проблемную ситуацию «на пустом месте», где здравый смысл не видит ничего, — и в итоге выявляя неочевидное в очевидном и, тем самым, расширяя возможности нашего взаимодействия с миром.

Дальнейшая работа состоит в том, чтобы в ситуацию вникнуть: акт пристального чтения был и остается базовой техникой вопрошания текста — как метод Холмса состоял в наблюдении мелочей (observation of trifles) с целью заметить среди массы больших и малых обстоятельств триггер, подсказку к образованию нового смысла. Текстовый анализ, подобно движению «по следу», сосредоточен на деталях, микроскопических странностях формы, иных остенсивных / указующих сигналах.

[1] Сборник статей «Знак трех: Дюпен, Холмс, Пирс» (1988), подготовленных в свое время У. Эко и Т.А. Себеоком, используется в курсе как ориентир и теоретический источник. См.: [The Sign of Three 1988].

По ходу движения формируется вопрос или гипотеза, которые затем подлежат «обкатке». Едва ли не наилучшей ее формой является диалог, часто, но не обязательно внутренний. Как говаривал опять-таки Холмс, ничто так не служит прояснению дела, как изложение его кому-то другому. У каждого из условных «холмсов» есть условные «ватсоны» — благодарная и неравнодушная, соучаствующая в поиске аудитория.

Когда впереди начинает маячить ответ, он не обязательно сулит успокоенность: нередко именно в этой точке искателя настигает обескураживающее сознание того, что изначальный вопрос требует расширения или иной постановки, и тогда приходится возвращаться на пару шагов назад или продолжать поиск во вновь образуемом русле.

Очевидно, что в «приключении» филологического расследования именно этап выработки вопроса оказывается не только самым ответственным, но и самым трудным. Трудность объяснима отчасти тем, что, выйдя из «почемучечного» детства в школьное образование, мы, увы, не так учимся, как отучаемся генерировать вопросы самостоятельно. Школа устроена как иерархия знающих и незнающих, большинство вопросов исходят от первых и вторыми воспринимаются уже в готовом виде. Вопросы такого рода направлены на проверку наличного знания, степени владения информацией или ознакомленности с авторитетной нормой. «Сыщицкие» же вопросы — совсем иного рода и формируются иначе: из ситуации незнания, неопределенности и недоумения, зачастую — без ясного понимания того, чего же именно ты пока не можешь понять.

Вот почему существенной частью курса, посвященного литературному расследованию, оказывается именно репетиционная формулировка вопросов, настройка слуха на их возможное функциональное разнообразие, предназначение и качество. Вопрос может мотивировать к сопереживанию авторскому поиску; например, Р.Дж. Коллингвуд настаивал на важности понимания того, каков был вопрос, бессознательно воодушевлявший писавшего, — вопрос, на который написанное служит ответом. Или вопрос может приближать к чужому опыту с позиций вненаходимости: например, М.М. Бахтин усматривал особую ценность в вопросах, какие культура сама себе не ставила и не могла бы поставить, чтобы она, отвечая, открывала перед нами «новые свои стороны, новые смысловые глубины»[2]. Сильный

[2] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 354.

исследовательский вопрос, в отличие от слабого, не только уместен, оправдан, релевантен и достаточно ясен, но также продуктивен, т. е. не упирается в тупик самоочевидности, а на каждом следующем шаге подразумевает другой, более широкий вопрос. «Искусство вопрошания, — утверждал Г. Гадамер, — есть искусство спрашивания-дальше»[3]. Он же сравнивал грамотное вопрошание с искусством ведения подлинного разговора. Дружественное и нельстивое взаимовопрошание, способность ценить активное любопытство и осознанное, «ученое» незнание (docta ignorantia) — это то, чем сильно здоровое профессиональное сообщество.

Роман Пола Остера «Стеклянный город» настраивает на вопрошание самого разного рода. Детективное расследование принимает здесь вид бесцельных — по видимости — прогулок по большому городу, а сами прогулки переживаются как род письма или чтения. И предмет слежки, и расследователь в итоге исчезают, оставляя читателю улики, предметы и начертания, «буквы на бумаге» — и в результате миссия продолжения поиска перемещается на читателя. Из множества расходящихся тропок каждый из участников состоявшейся интеллектуальной игры был волен выбрать свой путь по тексту, формулируя свой к нему, а заодно и к себе, вопрос. Некоторые из вопросов (и ответов), предлагаются ниже, в надежде на продолжение изысканий.

Ольга Анцыферова

Где искать настоящего Пола Остера? (К вопросу об авторской версии реализма)

> Я считаю себя реалистом — в самом строгом значении слова.
>
> *Пол Остер.* «Искусство голода».

«Стеклянный город» неслучайно с момента своего появления, в течение вот уже сорока лет продолжает быть излюбленным объектом филологических штудий. Его открыто манифестируемая «вторичность» соблазняла и продолжает соблазнять исследователей, служа прекрасным поводом для демонстрации философской и ли-

[3] *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. М.: Прогресс, 1988. С. 426.

тературоведческой эрудиции. Текст романа изобилует эксплицитно обозначенными источниками аллюзий («Дон Кихот», «Робинзон Крузо», «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима», «Вильям Вильсон»…), однако его «литературность» отнюдь не исчерпывается такими случаями, и авторская игра с читателем подразумевает и более изобретательные, эвристические ходы, которые ведут нас к неназванным, но не менее очевидным претекстам — «Человеку толпы» Э.А. По, а если говорить о «матрешечной» структуре повествования, о *mise-en-abyme*, то к «Мельмоту Скитальцу» Чарльза Мэтьюрина.

Думается, имея в виду эту виртуозную работу с претекстами, норвежский писатель Ян Хьерстад уподобляет прозу Остера «кристаллу, который расщепляет свет на невиданные ранее цвета» [Auster, Siegumfeldt, 2017]. И подтверждением этому многоцветью может служить программа данной дискуссии-квеста, настаивающая на множественности возможных прочтений романа и отталкивающаяся от нее: утопия и антиутопия, детектив и анти-детектив, философский роман и роман о процедурах чтения, метароман и триллер… По удачному определению В.Г. Прозорова, искусство прозы Остера — это «искусство правильных вопросов» [Прозоров 2009]. Именно оно во многом заложило основы невероятной популярности писателя, который дразнил читателя редкой возможностью продемонстрировать свою начитанность и одновременно вовлекал его не только в интеллектуальный квест, но и в попытки преодолеть самые запутанные и актуальные дилеммы. Этот комплекс и сделал из Остера «культовую фигуру». Коллега и друг Остера, выдающийся современный писатель Джон Максвелл Кутзее вспоминал об их совместной поездке:

> Однажды я ехал с ним в такси на встречу в Буэнос-Айресе. Толпа девчонок-подростков окружила машину, колотила по ней и кричала: «Пол! Пол!» Таков он был: преданный своему делу писатель, настоящий трудяга в духе Бальзака, да еще и всемирно популярная знаменитость: кто еще достигал такой славы после Байрона?[4]

Наши соображения по поводу «Стеклянного города» в большой степени основаны на документах литературной саморефлексии, на автокомментариях к роману, которые Остер, по видимости, несколько

[4] "Remembering Paul Auster (1947–2024)." *Literary Hub.* May 28, 2024. https://lithub.com/remembering-paul-auster/ Перевод с англ. здесь и далее мой, если не указано иначе.

озадаченный оглушительным успехом своей первой в полной мере художественной книги, давал в своих интервью и эссе.

Привычно «Стеклянный город» прочитывают как образцово постмодернистский текст. Американский литературный критик Тед Джиойя, комментируя выбор 79 литературных американских блогеров, признавших «Нью-Йоркскую трилогию» П. Остера лучшим произведением, написанным за последние 25 лет (с минимальным отрывом от «Бесконечной шутки» Д.Ф. Уоллеса), объясняет этот успех нацеленностью трилогии на парадигматические, и все еще волнующие публику, вопросы, «находящиеся в центре внимания постмодернистской критики»:

> Каково отношение текста к реальности?
>
> Может ли автор придать смысл миру, описывая его?
>
> Является ли литературное творчество сакральным занятием или просто причудливой игрой?
>
> Для чего мы пишем: чтобы взаимодействовать с миром или чтобы бежать от него?[5]

Сформулированная в романе программа протагониста «Стеклянного города» писателя Квинна, как правило, отождествляется с установками самого автора: «В книгах, которые он писал, его интересовало не то, как они соотносятся с реальностью, а то, как они соотносятся с другими книгами»[6]. Действительно, звучит как творческое кредо самого Остера-постмодерниста…

Очевидно, однако, что ставить знак равенства между персонажем Квинном и реально-биографическим Остером по меньшей степени неосторожно. В своем интервью 2017 г., посвященном пятидесятилетию выхода в свет «Нью-Йоркской трилогии», Остер категорически отмежевывается не только от Квинна, но и от своего полного тезки — еще одного персонажа «Стеклянного города». Напомним, что теории Пола Остера-персонажа о культовом для любого постмодерниста романе Сервантеса «Дон Кихот» основывались на гипотезе, что Сид Ахмет Бен-инхали — это коллективный псевдоним четырех

[5] Gioia, Ted. "*The New York Trilogy* by Paul Auster." *The New Canon — Defining Contemporary Literature. Blog.* https://www.thenewcanon.com/auster_the_new_york_trilogy.html

[6] *Остер П.* Нью-Йоркская трилогия / пер. с англ. С. Таска, А. Ливерганта. М.: Эксмо, 2022. С. 10.

персонажей: Санчо Пансы, цирюльника, священника и Самсона Карраско, которые совместно ведут хронику эксцентричных подвигов своего друга Дон Кихота, дабы сделать его безумие очевидным и тем самым излечить его. Реальный писатель Пол Остер (1947–2024), автор восемнадцати романов, в 2017 г. комментировал:

> Между прочим, это абсолютно безумное прочтение «Дон Кихота». Я подчеркиваю: это что-то типа автопародии, тут я потешаюсь над самим собой. И почти все, что говорит «Остер», прямо противоположно тому, что я на самом деле думаю[7].

О множественности авторских воплощений в «Стеклянном городе» пишет практически каждый исследователь, толкуя, впрочем, истоки этого «мультиавторства» по-разному: сходство Квинна и других героев-протагонистов «Нью-Йоркской трилогии» с Остером воплощает идею маскарада и симуляции реальности, в то время как сравнение писателя с его вымышленным *альтер эго* можно рассматривать как ролевую игру [Карслиева 2011; Кулькина 2016].

Не менее, чем проблема автора, важна проблема читателя. Чтение книг Остера — иммерсивный процесс. В сборнике эссе и интервью «Искусство голода» (1992) он писал: «В своих книгах я всегда стараюсь оставить достаточно пространства, в котором мог бы разместиться читатель. Поэтому я верю: в конечном счете книгу пишет не писатель, а читатель»[8]. По мнению Остера, типичный роман прошлого был чрезмерно насыщен деталями, описаниями, местным колоритом, которые на самом деле лишь затрудняли доступ читателя к сути повествования. Писатель «обрушивает на читателя так много деталей, что тому в результате не остается воздуха для дыхания» (АН: 265). Иначе говоря, детальность описаний вещного мира препятствует работе читательского воображения, его опоре на собственный читательский опыт — к чему сам Остер пытается побудить читателя своими постоянными интертекстуальными отсылками к тому, что (могло быть) прочитано.

---

[7] Auster, Paul and Inge Birgitte Siegumfeldt. *A Life in Words: Conversation with I. B. Siegumfeldt*. New York, 2017. https://lithub.com/paul-auster-i-dont-even-know-if-the-new-york-trilogy-is-very-good/. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в круглых скобках с пометой Life in Words.

[8] Auster, Paul. *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews*. Los Angeles, CA, 1992: 264. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в круглых скобках с пометой АН.

Вместе с тем, в том же сборнике «Искусство голода» писатель определил себя как реалиста «в самом строгом значении слова». Из интервью Остера, данного им в 1989–1990 г. Ларри Маккейфери и Синде Грегори, становится очевидно, что для писателя определение себя как «реалиста» не случайно, и это не одна из многих масок «мультиавторства», которые примеряет реально-биографический Пол Остер, что мы и попытаемся далее показать.

Текст романа «Стеклянный город» достаточно часто воспринимается как теоретически нагруженный; скажем, уже в заглавии романа обнаруживают отсылки

> к объекту постструктуралистской рефлексии — свидетельству «зримого» отсутствия, или призрачного, иллюзорного присутствия, мнимого бытия (прозрачность стекла позволяет увидеть не предметы окружающего мира, а лишь бесконечно отражающиеся друг в друге гладкие поверхности). С точки зрения постмодернистской философии, Нью-Йорк предстает «стеклянным лабиринтом» культуры, в плену которого находится сознание человека» [Бекузарова 2008: 115].

Или же:

> Пол Остер — писатель, пародирующий различные психологические, лингвистические и литературоведческие теории [Шамина 2014: 230].

М.К. Бронич выстраивает эволюцию остеровского творчества и обнаруживает в нем нарастание реалистических тенденций:

> В ранних романах «Нью-Йоркской трилогии» (1987) или «В стране последних вещей» (1987) враждебный мир предстает в обобщенной форме либо как агрессивный мегаполис, превращающий людей в призраки, либо как распадающаяся цивилизация, разрушающая человеческую сущность. В романах 1990–2000-х гг. зло мира получает частичную определенность: война во Вьетнаме («Храм Луны», 1989; «Левиафан», 1992), ужасы Дахау («Пророческая ночь», 2002), иракская война («Человек во тьме», 2008), а противостояние миру выливается в расовые конфликты и студенческие волнения 1968 года («Невидимое», 2009) или в столкновения с полицией («Сансет Парк», 2010)…» [Бронич 2021: 157–158].

В концепции М.К. Бронич, реализм — это, прежде всего, точность историко-социальных референций.

Видеть в остеровской декларации собственного реализма только итог его творческой эволюции — значит излишне схематизировать дело. Вернее будет в этом автоманифесте прочитывать кредо, которому писатель настойчиво следовал всю свою творческую жизнь: не случайно взгляд Остера на собственное искусство как на искусство реалистическое, сложился уже как минимум к 1990 г., так что говорить об эволюции его художественного метода, как это делает М. К. Бронич, — некоторая натяжка. Остеру его реализм видится так:

> С эстетической точки зрения введение элементов случайности в художественную прозу создает столько же проблем, сколько и решает…. Я считаю себя реалистом в самом строгом смысле слова. Случай — это часть реальности: на нас постоянно воздействуют и формируют всякого рода совпадения, неожиданное случается с нами с цепенящей регулярностью. И тем не менее широко распространено мнение, что авторы романов должны ограничивать силу воображения. Все, что кажется «невероятным», тотчас провозглашается надуманным, искусственным, нереалистичным. Не знаю, в какой реальности живут люди, которые так говорят, но это определенно не моя реальность. Возможно, кому-то мое мнение покажется своего рода интеллектуальным извращением, но я правда считаю, что эти люди прочитали слишком много книг. Они настолько пропитаны конвенциями так называемой реалистической прозы, что их чувство реальности исказилось. В реалистических романах все предстает сглаженным, лишенным оригинальности, разложенным по причинно-следственным полочкам. Любой, кто сообразит оторвать глаза от этих книг и посмотрит внимательно на мир вокруг, поймет, что подобный реализм — сплошная подделка. Или другими словами: правда странней литературы. Думаю, я пытаюсь писать прозу столь же странную, как и мир, в котором я живу (АН: 287–288).

О приверженности писателя реализму пишет и его вдова, писательница Сири Хуствед, вспоминая, что любимая фраза Остера — «механика реальности» (the mechanics of reality) — выражала важнейшую для него эстетическую идею. Смысл ее состоит в том, что человеческая жизнь не подчиняется скучной рутине культурных условностей, которые

> притупляют остроту восприятия, искажают картину мира и только претендуют на воспроизведение реальности. Механизмы реальности работают как невероятные совпадения, поразительные факты и странные открытия… Все подобные события предстают перед нами через призму человеческого сознания. Мы отбираем фрагменты опыта, превращаем их в нарративы и наделяем смыслом — в противовес нашей безразличной Вселенной[9].

Другими словами, реализм понимается Остером как своего рода исследование феноменологического производства реальности в сознании.

По наблюдению Сири Хуствед, в малоправдоподобных романных перипетиях Остера критики порой находили влияние мелодрамы XIX в. с ее нелепыми совпадениями и массой «несущественных» поворотов в сюжетах. Полемизируя с такими оценками, она одновременно размышляет о том, почему популярность Остера за пределами англоязычного мира всегда превосходила его славу на родине:

> В культурах с более долгой и разнообразной литературной историей, чем наша, в культурах, где почитают писателей и где интеллектуалы не считаются врагами народа, в культурах, где неолиберальная фантазия об изолированном самосозидании не играет такой основополагающей роли, жизнь, представленная в романе как череда непредсказуемых превратностей, воспринимается в духе вполне естественных медитаций на тему музыки случайности[10].

Если же понимать под реализмом бытовую достоверность, то на нее, кажется, работает непременный и открыто манифестируемый биографизм остеровских текстов. В «Искусстве голода» он пишет: «Вне всякого сомнения, мои книги полны отсылок к моей собственной жизни. Но, как правило, я это осознаю только после написания книги» (АН: 273). В этом смысле «Стеклянный город», как говорил Остер, — это попытка представить, как могла бы сложиться его жизнь, если бы в нее не вошла его вторая жена: все могло бы обернуться для него судьбой Квинна[11].

---

[9] “Remembering Paul Auster.”

[10] Ibid. *The Music of Chance* (1990) — название одного из романов Пола Остера.

[11] Ibid.

Сама история создания романа «Стеклянный город», как ее описывает автор, содержит отсылки к реальным событиям. Как известно, в один прекрасный вечер в его квартире раздался звонок: спрашивали детективное агентство Пинкертона… Неправильно набранный номер запустил механизмы писательского воображения и определил направление жанровых поисков. Писатель при этом сразу уточняет:

> Но это не самый существенный элемент замысла. Меня всегда раздражало, когда части «Нью-Йоркской трилогии» определяли как детективы. Трудно придумать что-то более нелепое. Гораздо более важным, фундаментальным источником, по признанию автора, послужило чтение «Потерянного рая» Джона Мильтона в студенческие годы, откуда пошла вся «лингвистическая проблематика романа» с его поисками языка Бога и т.д. (Life in Words).

Установка на достоверность присутствует и даже акцентируется «сильными позициями» в тексте «Стеклянного города». Так, ближе к концу неожиданно возникает фраза: «Поскольку эта повесть целиком основывается на фактах, автор считает своим долгом не переступать границы достоверного и любой ценой избегать вымысла»[12]. Также в самом начале романа дважды упоминается «Книга о разнообразии мира» Марко Поло, которую читает Квинн, — явно необходимая автору в качестве мерила достоверности. Цитируется первая страница сочинения Марко Поло:

> А чтобы книга наша была правдива, истинна, без всякой лжи, о виденном станет говориться в ней как о виденном, а слышанное расскажется как слышанное; всякий, кто эту книгу прочтет или выслушает, поверит ей, потому что все тут правда[13].

Между тем, об этой книге А.В. Топорова, отражая современное состояние вопроса, пишет так:

> Оригинал этого сочинения отсутствует. <…> Исследователи неоднократно высказывали сомнения, действительно ли Марко полностью проделал тот путь, который он описал. Некоторые вообще

[12] *Остер П.* Нью-Йоркская трилогия. С. 134.

[13] Там же. С. 9.

> считали, что он нигде не был и все придумал, опираясь на разные источники <…>. Порой Марко подозревали в том, что он многое сочиняет [Топорова 2024: 160, 169].

Иначе говоря, притом, что целый ряд признаков «реалистической» прозы у Остера налицо, все они отмечены некой двусмысленностью. Так что самопровозглашение реалистом в устах Остера звучит как минимум парадоксально, особенно в контексте устоявшегося в отечественном литературоведении противопоставления писателей-постмодернистов и писателей-реалистов.

Действительно, кажется практически бесспорным, что тексты Пола Остера создавались по следам постструктуралистских теорий, как их художественное воплощение. Однако, в интервью 2017 г., отвечая на вопрос о прочтении «Стеклянного города» как иллюстрации к модным французским теориям 1970–80-х и, в целом, признавая философскую направленность своего романа, Остер все же отвечал:

> Вы же знаете, для меня это прошло стороной, я не был участником всего этого. <…> У меня есть ощущение, что с течением времени, по мере того, как французская теория все больше теряет свое значение и отходит на второй план, люди перестанут вчитывать ее в мои книги. По крайней мере, я очень на это надеюсь (Life in Words).

По большому счету, неважно, говорит ли в своих интервью Остер правду или лукавит. Главное — что его проза оставляет у читателя достаточно места и простора и на то, чтобы согласиться (или не согласиться) с авторской интерпретацией романа.

В интервью, написанном через 30 лет после публикации романа, автор резюмирует:

> «Стеклянный город» — о двусмысленности и неуверенности. Он о том, как научиться жить в условиях полной неопределенности. О том, что в мире нет никаких вечных истин, и мы должны быть готовы к встрече с тем, что для нас непонятно. Мы обречены жить посреди невнятицы (Life in Words).

Возвращаясь к размышлениям о смысле термина «реализм», хотелось бы вспомнить очень продуктивные соображения Т.Д. Венедиктовой о протеистической природе этого термина, содержание

которого коррелирует всякий раз и во всякую эпоху с «проблематизацией исходного понятия реальность» [Венедиктова 2001: 186]. Как раз в 1970–1980-е гг. мы наблюдаем очередной кардинальный сдвиг в осмыслении реальности: в русле феноменологической традиции и рецептивной эстетики «литературное произведение [осмыслялось] как система, открытая в контекст культуры (который сам по себе имеет отчасти текстовую природу) и наиболее полно раскрывающуюся в акте восприятия, взаимодействия с читателем» [Венедиктова 2001: 189]. В 1981 г. Вольфганг Изер, словно предвосхищая весь свод художественных установок П. Остера, писал:

> Ни один литературный текст не относится к окружающей действительности как таковой, но к моделям и концептам реальности, которые вводят ее многообразие и непредсказуемость *в рамки осмысленных структур* [Iser 1981: 70. Курсив мой. — *О.А.*].

Спасительным инструментом привнесения смысла в «невнятицу, среди которой мы обречены жить», служит для Остера моделирование литературной реальности посредством вымысла. Особенно важна для него мысль об этическом измерении, о спасительности этого вымысла: вымысел разрушает стены одиночества, так как «он постулирует существование других людей и знакомит с ними слушателя или читателя, пусть даже только в воображении»[14]. В романе «Храм луны» есть формула, которая звучит почти как автохарактеристика — «с помощью притчи заполнять лакуны внутренним смыслом»[15].

Итак, представление себя в качестве реалиста не просто игра в парадокс. Мысли об особом понимании реальности рассыпаны по текстам Остера. В «Ночи оракула» писатель Трозе (Trause — анаграмма Auster) говорит:

> Мысли реальны. Слова реальны. Все человеческое реально, и иногда мы знаем о событиях до того, как они произошли <…> Возможно, именно в этом главная задача писателя. Не пересказывать события прошлого, но делать так, чтобы они произошли в будущем». В «Человеке в темноте» — «Реальное и воображаемое — одно и то же. Мысли реальны. Даже мысли о нереальных вещах [цит. по: Прозоров 2008: 51].

[14] Auster, Paul. *The Invention of Solitude.* New York, 2007: 151.

[15] *Остер П.* Храм луны / пер. с англ. С. Таска. М.: Эксмо, 2008. С. 201.

При этом искать реального автора, «настоящего» Пола Остера в «Стеклянном городе», не стоит. По своим представлениям о писательстве он ближе к другому остеровскому персонажу-писателю Полу Бенджамену (один из псевдонимов Остера) в исполнении Уильяма Херта, герою фильма «Дым» (Smoke, 1995). Фильм был поставлен режиссером Уэйном Ваном по сценарию П. Остера, написанному на основе собственного рассказа «Рождественская история Огги Рэна».

Внутри персонажного мира фильма вполне возможны и автоаналогии с Огги Рэном, владельцем табачной лавки — места, где соединяются в один сложно сочиненный сюжет истории пяти персонажей, и по совместительству — с рассказчиком самой главной истории в этом полотне о любви и внимании к ближнему. И Пол Бенджамен, и Огги Рэн с их творчески-концептуальным отношением к жизни и вовлеченностью в нее, напоминают реального Пола Остера с его завороженностью непредсказуемостью жизни, с его человечностью и способностью принимать людей такими, какие они есть, с его травмированностью, преодолеваемой неиссякаемым даром рассказывать истории, обязательно декларируя при этом их абсолютную достоверность[16].

Сопоставление «Стеклянного города» и «Дыма» может показаться достаточно рандомным, но вовсе не праздным. Творчество, рассказывание историй представлено в обоих случаях как преодоление фатального одиночества (или, по крайней мере, попытка к тому). В обоих случаях это сопряжено с выстраиванием всякого рода защитных конструкций между субъектом и чуждой ему, непознаваемой действительностью, с попыткой найти ответ на вопрос, насколько человеку дано пробиться к подлинной сути реальности. В «Стеклянном городе» многочисленные авторские аватары имеют подчеркнуто искусственный, сконструированный характер и служат метафорой безнадежного, непреодолимого отчуждения. В «Дыме» используются иного рода конструкции — переплетение вымышленных историй, каждая из которых, в конечном итоге, повествует о спасительной эмпатии, а все они вкупе — об авторе, который еще на заре своей

[16] К слову, о реально биографическом Остере близко знавшие его люди вспоминают так: «Он был глубоко неравнодушен к окружающему миру и был заинтересован в судьбах других людей, даже тех, кого никогда не встречал» (Фрэнк Хайлер, врач и писатель). (Remembering Paul Auster).

писательской карьеры заметил: «Для того, чтобы писать о себе, я должен войти в шкуру кого-то другого»[17].

Размышления о творческом наследии Пола Остера позволяют сделать предположение о том, что трансмедиальный переход к кинематографу (на жанровом, образном или сюжетном уровне) в текстах Остера, как правило, маркирует более значительную степень эмпатии, преодоления отчуждения и одиночества. Возможно, на корреляцию трансмедиального перехода и большей степени эмпатии работает сама природа киноискусства — искусства коллективного.

Таким образом, аналогом сконструированного на страницах «Стеклянного города» «мультиавторства» в «Дыме» становится переплетение персонажных нарративов и «эффект реальности», созданный уже по-настоящему коллективным кинематографическим авторством. Х.А. Гонзалес полагает, что сама по себе коллективность кинопроизводства соответствует главной теме фильма: важности человеческих объединений и человеческих взаимоотношений как противовеса индивидуализму и глобализации [Gonzalez 2009: 32].

Подведем итоги. Пол Остер понимал под реализмом не бытовую достоверность, а возможность с пронзительной непосредственностью передать — и разделить эмпатически — «настоящий», «подлинный» опыт индивидуального бытия в мире, открытый для тех, кто слышит «музыку случайности», не объективируя его, не подводя под общепринятый язык культурных условностей, не отождествляя с отображением социальных реалий. По наблюдению К. Маккейба, «важнейшей функцией реализма, помимо отражения “реальной действительности”, помимо легитимизации общепринятого как естественного и законного» стало «созидание новых возможностей референции» [McCabe 1985: 146]. Художественные поиски Остера шли как раз в этом направлении.

Дина Шулятьева

Куда ведет след М. Антониони в романе П. Остера «Стеклянный город»?

Пол Остер — не только писатель, но еще и сценарист, и режиссер; в своей прозе он рассказывает о письме и чтении; его герои —

[17] Auster, Paul. *The Invention of Solitude:* 106.

и сами писатели и увлеченные читатели; его романы переполнены упоминаниями «чужих» книг и диалогом с ними. Но не в меньшей степени его герои увлечены и кино: фильмы, актеры, режиссеры и даже целые кинокультуры — тоже часть остеровского литературного мира, в чем-то неотделимая от его же заочных диалогов с писателями-предшественниками — американцами и французами прежде всего. Фильмы, признавался в интервью Остер, всегда были для него столь же важны, как и книги[18].

В «Стеклянном городе», однако, в отличие от его более поздних романов, мы не встретим ни героев-киноманов, ни пересказов-описаний фильмов, ни имен режиссеров. Но в диалог с кинотрадицией в этом романе Остер, как кажется, все-таки вступает — в заочный, следы которого предстоит обнаружить самому читателю. «Стеклянный город» сюжетно построен на детективной интриге: потому неудивительно, что и с читателем Остер «делится» ролью сыщика, предлагая ему разные пути по тексту, улики, следы, подсказки, заранее уготованные ему ловушки.

Вот перед нами герой Дэниел Квинн — автор детективов, снискавший успех у широкой публики, печатающий по роману в несколько месяцев и тем самым зарабатывающий себе на жизнь. Его повседневный мир, на первый взгляд, обустроен и понятен. Но чего-то ему все-таки не хватает, и он жадно откликается на странное предложение, которое поступает ему во время телефонного звонка. Начало романа напоминает завязку фильма «Фотоувеличение» (1966) М. Антониони. Герой фильма Томас — вполне успешный фотограф; его снимки печатают модные журналы, в его фотостудию стремятся попасть модели. Но всего этого ему недостаточно, и он пускается в поиск — других сюжетов, другого взгляда, чего-то непредсказуемого, неизведанного. Герой Остера блуждает по Нью-Йорку, — герой Антониони колесит по Лондону. Чтобы поймать и не упустить увиденное и подмеченное, Дэниел ведет подробные записи в своей «красной тетради», — Томас же делает снимки, не выпуская из рук фотокамеру. Письмо — на тетрадном листе или на фотохолсте — становится для каждого из них инструментом контроля, попыткой преодолеть хаотическое наваждение переживания, что обрушивается на них непрестанным потоком. Подчинить реальность, «овладеть»

[18] Auster, Paul. “Paul Auster on *Smoke*.” *BFIEvents.* October 06, 2012. https://www.youtube.com/watch?v=5q-N1tEHi4s: 0’15-0’20

ею — общая для них, но не единственная, как выяснится, задача. И тот, и другой все время что-то теряют, хотят забыть — но не всегда забывают, оба — сталкиваются с загадкой, которую не могут разгадать. В «Фотоувеличении» герой-фотограф становится случайным свидетелем встречи двух незнакомцев в парке, она кажется ему странной и притягательной, он делает снимки и на одном из них обнаруживает убийцу, притаившегося неподалеку: тот направляет пистолет на мужчину, которого, по-видимому, в парк заманила незнакомая фотографу женщина. Озадаченный, он возвращается в парк, где действительно находит труп — чем не доказательство совершенного убийства? Однако вскоре из фотолаборатории исчезают снимки, а из парка — тело убитого, и свидетелей, как и следов совершенного преступления, не остается. («А труп, / был ли труп», — спрашивает себя лирический герой А. Скидана в стихотворении «Фотоувеличение», написанном по мотивам фильма). Странно-мерцающая природа преступления наблюдается и в романе Остера: интрига задается возвращением из психиатрической лечебницы Стиллмена-старшего. Он может представлять угрозу своему сыну Питеру, ведь несколько лет проводил над ним жестокие языковые эксперименты. Однако, когда Стиллмен все-таки возвращается в город, никакого явного преступления не происходит: неотступно следуя за ним, Квинн не обнаруживает ни следов злодеяний, ни признаков злодейского умысла. Потенциальная жертва — Стиллмен-младший — пропадает, потенциальный преступник кончает с собой. Детектив, так ничего и не найдя, зато пережив массу внешних и внутренних трансформаций, необъяснимо исчезает. То же происходит с Томасом в финале фильма.

С Антониони Остера сближает интерес к деконструкции детективной интриги: подобную попытку писатель предпримет в романах «Нью-Йоркской трилогии», а режиссер — как в «Фотоувеличении», так и в «Приключении» (1960). Их объединяет и схожий взгляд на городское пространство: город теперь — не «живописный пейзаж», которым можно наслаждаться издалека, но энергетически заряженная среда, в которую нужно погрузиться, с которой — соотнести себя. Их герои вовлечены в схожие процессы: они неожиданно исчезают, обрывают связи с привычным укладом жизни и со знакомыми им людьми; похожим образом действуют и вещи, наполняющие их миры: выпадают из привычной функциональности, становятся ненужными, пропадают. Общим предметом их интереса, помимо кинематографа, является фотография: центральная для фильма Антониони, она ста-

нет таковой и в более позднем фильме «Дым» (“Smoke”, 1995), над которым Остер будет работать вместе с режиссером У. Ваном. В «Запертой комнате» (1986), тоже входящей в «Нью-йоркскую трилогию», критик Ст. Шифф обнаружит сюжетный ход, подобный задействованному в фильме Антониони «Профессия: репортер» (1975)[19], а вот в «Стеклянном городе», по нашему предположению, продолжится размышление о прогулке по городу и о городском пространстве в целом, об исчезании и о невидимости, предпринятое итальянским режиссером в более раннем фильме.

Творчество П. Остера активно исследуется в последние десятилетия — прежде всего в англоязычном литературоведении. «Стеклянный город» как часть «Нью-Йоркской трилогии» подвергался рассмотрению с точки зрения трансформации в нем жанровых конвенций детектива [Russell 1990], в контексте постмодернистского поворота в американской литературе [Martin 2008; Espejo 2014], в связи с проблемой субъекта [Sorapure 1995], в его метафикциональном измерении [Varvogli 2001] и пр. Без исследовательского внимания не оставалась и фильмография М. Антониони. «Фотоувеличение» — один из наиболее известных его фильмов, не раз описанный в киноведческих исследованиях, в том числе в его взаимосвязи с литературным творчеством: внимание прежде всего было уделено соотнесению фильма с новеллой «Слюни дьявола» Х. Кортасара, по мотивам которой был снят фильм. Творческий (заочный) диалог двух этих фигур — Остера и Антониони — по-прежнему, насколько нам известно, не был подробно изучен в специальной литературе. Но он такого внимания определенно заслуживает, открывая нам менее явные связи кинематографа Антониони с литературной традицией, и романистики Остера — с традицией кинематографической.

И Антониони, и Остер задаются похожими вопросами: как герои движутся по городу, как его осваивают и что при этом переживают? Почему и в романе, и в фильме миром правит исчезновение — людей, предметов, событий, связей между ними? Что в этом пространстве оказывается видимым, что — невидимым, и как можно определить и первое, и второе? Как, наконец, герои воспринимают мир и взаимодействуют с ним? Эти вопросы мы и попробуем последовательно рассмотреть в работе. И в фильме Антониони, и в романе Остера пер-

[19] Schiff, Stephen. “Inward Gaze of a Private Eye.” *The New York Times. Books of the Times*. January 4, 1987. https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-locked.html

формируется, возможно, схожий способ чувствования мира и способ действия в нем — как можно его описать, как дать ему определение?

По городу пешком. И герой Антониони, и герой Остера значительную часть диегетического времени проводят в блужданиях по городу, цель которых то определена, то остается неясной. Сначала эти перемещения строятся по принципу перехода из точки А в точку Б, но по мере развития действия пункт прибытия все больше теряет значение, а герои, вместе с этим, все больше времени посвящают освоению пространства, а не перемещению сквозь него. Так, и у Антониони, и у Остера возникает прогулка — движение по городу пешком, позволяющее героям соотнести себя с пространством, заново его открыть, увидеть и почувствовать иначе, чем прежде. Прогулка в послевоенном кинематографе (к которому относится фильм Антониони и как его описывает Ж. Делез) указывает на кризис действия, на ослабление, если не устранение, телеологической логики в кинематографическом повествовании. Герой движется по городу не потому, что стремится добраться до какой-то конкретной точки назначения, но для того, чтобы пребывать в пространстве, освобождая его тем самым от функционального понимания. Его желание, иными словами, — не добраться куда-то, а просто быть там. В результате пространство и время в фильмах-прогулках перестают быть служебными по отношению к действиям героев, прекращают обслуживать достижение их целей и, как следствие, выпадают из функциональности, больше не мыслятся как фон для нарративного действия. Герой не столько все больше уклоняется от прибытия в пункт назначения, скорее эта «конечная точка» вовсе устраняется, и в результате пространство и автономизируется от действия и от героя, и становится гораздо более бессвязным. Соединение разных фрагментов этих пространств не может быть больше описано при помощи каузальных связей. Осмысляя послевоенный кинематограф (прежде всего французский и итальянский)[20], Делез констатирует: «кинематограф видения

[20] Аналогичный процесс, по Делезу, происходит в американском послевоенном кинематографе (за пределами Голливуда): «действие или сенсомоторная ситуация оказалась заменена прогулкой, бесцельным шатанием и постоянным хождением взад-вперед. Прогулка обрела в Америке формальные и материальные условия для обновления. <…> Она превратилась в прогулку по городу и отделилась от активной и аффективной структуры, которые ее поддерживали, управляли ею, задавали ей направления, пусть даже смутные. <…> Для современного жанра прогулки наиболее определенным фактом является то, что происходит она в «каком-угодно-пространстве»: на сортировочной станции,

вытесняет действие»[21]. Пространство у Антониони, как показывает вслед за Делезом М. Ямпольский, становится все более открытым, но и все более неопределенным: «Эти пустые, индифферентные и неопределенные пространства несут в себе скрытую потенциальность, к которой чувствительны герои» [Ямпольский 2010: 517]. Или, если продолжить, оно открывает герою все больше возможностей, становится все более доступным, но уже за пределом и телеологической, и каузальной логик.

В фильме Антониони впервые мы видим Томаса выходящим из ночлежки: он запрыгивает в свой автомобиль и едет в фотостудию; затем нам будет показано еще немало его перемещений: из фотостудии — в антикварную лавку, потом — в парк, после — на встречу с издателем, тут же он случайно окажется на антивоенном митинге, затем вновь вернется в студию, откуда уже ночью отправится в парк, а еще — на концерт, на вечеринку, пока мы вновь не увидим его на зеленом газоне. Связь между этими пространствами неочевидна, как не всегда ясна и цель героя: чем больше мы задаем привычных вопросов (зачем он идет на концерт? Зачем — в парк? Зачем покупает в антикварной лавке не нужный ему пропеллер?), тем меньше ответов на них получаем. Каузальная связь между пространствами все больше нарушается, но возникает иная — и открывает нам героя, выведенного из автоматизма привычных действий, уклоняющегося от заранее продуманного и предсказуемого пути, перестающего мыслить и себя, и других в логике достижения цели — по сути утилитарной.

Перемещениям героя по городу немалое внимание уделяется и в романе Остера. Нью-йоркский текст в творчестве Остера вообще — один из излюбленных объектов рассмотрения у исследователей. Город в его ранних романах мыслится и как лабиринт [Eckhard 2011], и как пространство отчуждения [Espejo 2021], и как фон, и как активное действующее лицо [Brown 2007]. Однако взаимодействие героя с пространством в «Стеклянном городе» можно рассмотреть и в другой перспективе: как, прежде всего, телесное переживание, возникающее из постоянного обмена стимулами и реакциями. Сам

на заброшенном складе, сквозь недифференцированную городскую ткань, — в противоположность действию в фильмах старого реализма, развертывавшемуся в квалифицированном пространстве-времени. Как говорил Кассаветис, речь идет о том, чтобы разложить пространство, равно как и историю, интригу или действие» (*Делез Ж.* Кино / пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ad Marginem, 2003. С. 280.)

[21] Там же. С. 301.

Остер в интервью с немецким режиссером Вимом Вендерсом говорил о городе как о пространстве, формирующем писателя, при этом в том же разговоре отмечал, что письмо — «это физический процесс», приводя в пример собственные писательские привычки:

> П.О.: Я не сижу в кресле подолгу — максимум по 15–20 минут. Затем я встаю и прохаживаюсь. В движении я нахожу ритм, о котором говорю. Он в моем теле. Просто двигаясь, я начинаю порождать (generate) слова лучше, чем когда сижу за столом.
>
> В.В.: Тело помогает тебе писать.
>
> П.О.: Безусловно. Мне кажется, это физический процесс[22].

Потому неудивительно, что в «Стеклянном городе» немалое внимание уделяется ходьбе: изображается походка героя, ее изменения, перечисляются названия улиц, по которым он идет, тщательно фиксируются его движения (повернул он направо или налево; какую улицу пересек; на каком перекрестке остановился). Такое внимательное, если не дотошное, описание перемещений может удивлять: важно ли, что сначала он шел по 14-й улице, затем «повернул налево, пересек Юнион-сквер и двинулся по Парк авеню-саут», потом «на углу 23-й стрит свернул на север, однако через несколько кварталов снова повернул направо, прошел один квартал в восточном направлении, а затем некоторое время следовал по Третьей авеню», после чего «на углу 32-й стрит повернул направо, вышел на Вторую авеню, повернул налево, прошел еще три квартала, двигаясь от центра…» (СГ: 128)[23], если в результате добрался туда, куда было нужно? В романе Остера это оказывается важным, поскольку позволяет показать, как меняются отношения героя с пространством, а вместе с ним — способ действования и чувствования.

Перечисления улиц в романе рисуют карту города — ту самую «сеть», или «решетку», которую архитектор Рем Колхас описывал как «превосходство мыслительной конструкции над реальностью» [Колхас 2013: 19]. Решетка улиц — с ее вопиющей упорядоченностью — превращает город, по мысли того же Колхаса, в «метрополис жестко

[22] Auster, Paul, and Wim Wenders. “Paul Auster.” *Interview.* January 21, 2017. https://www.interviewmagazine.com/culture/paul-auster

[23] Здесь и далее рус. пер. романа П. Остера цит. по: *Остер П.* Нью-Йоркская трилогия / пер. с англ. А. Ливерганта, С. Таска. М.: Эксмо, 2023. 348 с. Указания страниц даны в круглых скобках в тексте с пометой «СГ».

организованного хаоса» [Колхас 2013: 19]. Хаос, однако, не дремлет и то и дело выходит на свет — по мере того, как перемещения Дэниела все больше уклоняются от достижения заданной цели. Вот он целенаправленно едет в дом на 69-й улице, чтобы узнать о деле, которое ему предстоит расследовать. Вот он прибывает на Центральный вокзал, чтобы встретить объект своего наблюдения — Стиллмена-старшего. Вот он приходит к гостинице, в которой тот остановился, — из этой точки каждый день Дэниелу предстоит начинать слежку. Она длится долго, но ощутимых результатов не приносит, и герой сам начинает понимать, что движется, по сути, безо всякой цели, что давно ее утратил, что дороги, по которым он вслед за Стиллменом ходит изо дня в день, ни к какой конкретной точке не ведут.

Можно в таком случае вспомнить о двух типах передвижений, на которые указывает антрополог Т. Ингольд. Он различает «перемещение» и «странствие»: в первом случае мы движемся от точки к точке, стараясь поскорее достичь конечной цели; мы движемся в соответствии с «маршрутом»; во втором же — выбираем извилистые пути, осваивая пространство, располагающееся между точкой отсчета и точкой прибытия; так мы создаем «тропы» — то есть наполняем пространство индивидуальными, только нам принадлежащими следами. Как отмечает Ингольд, «у путника или мореплавателя нет конечного пункта назначения, поскольку, где бы он ни находился, пока продолжается жизнь, он может пойти куда-то еще. Напротив, для путешественника, перемещающегося со своим багажом, каждый пункт назначения — это конечная станция, каждый порт — точка возвращения в мир, из которого он был временно изгнан в ходе перевозки. Этот пункт знаменует собой момент не напряжения, а завершения» [Ингольд 2024: 127]. Разница между «перемещением» и «странствием» заключается в способе взаимодействия с пространством: «перемещение характеризуется не использованием механических средств, а распадом тесной связи, которая в странствии сопрягает передвижение и восприятие. Перевозимый путешественник становится пассажиром, который не движется сам по себе, а, скорее, движим с места на место. Виды, звуки и чувства, которые окружают его во время поездки, не имеют абсолютно никакого отношения к движению, которое несет его вперед» [Ингольд 2024: 129].

Так, «перемещение» в романе Остера превращается для героя в «странствие» — лишающее его и ясной цели, и понятного (придуманного кем-то другим) способа действия. Отказаться от привычных

действий, задающих жизни устойчивость, значит (наконец-то?) остаться наедине с собой; значит пережить момент напряжения и незавершенности, но и — открытости, когда можно «пойти куда-то еще» (по Ингольду). Предприятие и любопытное, и рискованное, ведь за всем шумом повседневной жизни может и вовсе ничего не скрываться или же может быть сокрыто то, что не найдет словесного и иного воплощения, что с трудом может быть передано другому. И Томас, и Дэниел этот риск осознают или, по крайней мере, ощущают его — поэтому охотно хватаются за благородную цель: «Там пытались убить человека, но я его спас!» — восклицает герой Антониони, рассказывая по телефону о происшествии в парке. «Его задача состояла в том, чтобы оберечь Питера, проследить за тем, чтобы ему не причинили никакого вреда», — говорит о Квинне нарратор (СГ: 133). «Теперь его уже ничто не остановит. К дому Питера он Стиллмена не подпустит», — продолжает он (СГ: 133). Удалось ли героям достичь поставленной цели, в обоих случаях остается неизвестным; труп то видится Томасу в парке (значит, человека убили), то исчезает (показалось); Питер же в романе Остера и вовсе пропадает без следа. Понятная цель — спасти — тоже оказывается призрачной, рассеивается, как в тумане, не позволяя героям привести собственную жизнь к ясному порядку. Остается только — вернуться к себе, ко всему тому, что скрыто за привычным упорядоченным движением по жизни и что открывается — и у Антониони, и у Остера — в бесцельных прогулках по городу пешком.

Ловец непредзаданных впечатлений, Томас движется от места к месту, каждое из которых заряжено аффективным импульсом — возникающим спонтанно, действующим дорефлексивно, напоминающим «микроукол» или даже «микровзрыв» (если соотносить это действие с оригинальным названием фильма: “Blow-up” — вздутие, взрыв). В ночлежке он сталкивается с теми, с кем вряд ли бы соприкоснулся в своей устроенной и благополучной жизни; в фотостудии — с теми, кто так легко ему подчиняется, даруя радость мгновенного обладания (потому знаменитая сцена из фильма, позже попавшая на его афишу, уподобляет процесс фотосъемки сексуальному акту со словесным выплеском энергии в конце). В антикварной лавке он «присваивает» пропеллер, совершенно ему не нужный, на митинге — ловит энергию толпы; он погружается в экстатический хаос в фотостудии, когда дурачится с моделями, неожиданно там оказавшимися; он наполняется «ревом» рок-концерта — разделяя с другими мгновенное, импуль-

сивное переживание. Все эти сиюминутные ощущения невозможно выстроить в одну линию, подчинить объяснению, наделить логикой. Все они связаны лишь одним — желанием вступить с миром в подлинный контакт, который на поверку оказывается мерцающим — возникающим, но тут же исчезающим.

Следы личного переживания, оставленные при контакте с пространствами, обнаруживаются и в романе Остера. Так, выходя из автобуса, он видит не музей (как должен был бы), но картину Вермеера: «выражение лица девушки, ее руку с чашкой, красную безликую спину солдата» (СГ: 16–17), а оказываясь в квартире писателя Остера, видит не его семью, а свою собственную. На Томовой горе ему грезятся призраки Э.А. По, а вместе с ним — и Ш. Бодлера, перед кирпичными стенами домов вырастают образы Мелвилла:

> Он вновь взглянул на фотографию и с облегчением обнаружил, что думает не о жене и сыне, а о китах, экспедициях, которые снаряжались из Нантакета в прошлом веке, о Мелвилле и первых страницах «Моби Дика». Затем ему вспомнилось, что он читал о последних годах жизни Мелвилла. Замкнутый, нелюдимый старик, чиновник на нью-йоркской таможне — никому не нужный, всеми забытый. И тут, совершенно неожиданно, перед его глазами ясно, четко возникло окно Бартлби и глухая кирпичная стена напротив (СГ: 62).

Город у Антониони — при непрерывном контакте с ним, обмене импульсами и реакциями — становится вместилищем краткосрочных аффектов, не нанесенных ни на одну карту. Как и город у Остера — хранителем личных ассоциаций, образов, призрачного присутствия, которые герой не может контролировать и которые тоже, как и у Антониони, так трудно сохранить и зафиксировать.

Город и у Антониони, и у Остера отказывается превращаться в «карту» — то есть в застывшее изображение и в схему, исключающую фиксацию личного, сиюминутного и трудноуловимого опыта. Город бежит такой привычной фиксации и не становится совокупностью линий и точек, по которым движутся герои, исключая из обзора все выходящее за пределы конкретной «цели», «действия», «функции». Напротив: движение по городу, а не сквозь него позволяет открыть и читателю, и зрителю иную логику взаимодействия с пространством и понимания себя в пространстве. Город раскрывается через погружение в него, через установление связей (то долгосрочных, то

кратковременных, то длящихся, то прерывающихся) и контактов с пространством, с вещами, с людьми, которые его обживают. И потому в отказе от привычных действий можно увидеть не «дезориентацию» и не «потерю себя» (что отмечают отдельные исследователи), но наоборот — «возвращение к себе».

Куда пропадают вещи, а куда — люди? Путь Дэниела Квинна полон утрат: одни он замечает, но не придает им большого значения, другие — тяжело переживает, продлевая горечь потери, иные — отбрасывает, не испытывая разочарования и тут же о них забывая. «Стеклянный город» наполнен предметами, и особыми — они то появляются, то исчезают без веских причин; они пропадают из поля зрения героя, нарратора, других персонажей; они то оказываются полезными, то вовсе ненужными, они то зависят от человека, подчиняются ему, то лихо избавляются от этого подчинения и, кажется, начинают играть свою игру.

Исчезающие вещи у Остера — их «путь» заметен иногда лишь читателю — указывают нам на потери, которые часто остаются без внимания. Линии, связывающие героя с окружающим миром, с его домом, с городом, где он живет, с обитателями этого города, обрываются, связи — утрачиваются, контакт — приостанавливается или вовсе прекращается. Исчезающие вещи создают непредсказуемость; придают миру подвижность и непреходящую изменчивость; они же — указывают герою на непостоянство этого мира, в котором любой контроль — иллюзорен, а обладание (моментом, предметом, пространством) — вряд ли возможно. Контакт с вещами в романе Остера оказывается хрупким и иррациональным, ведь в любой момент эта вещь может исчезнуть, не раскрыв герою причин своего исчезновения; в таком мире мало что может по-настоящему принадлежать герою — он теряет имя, семью, дом, себя так же, как утрачивает и предметы, наполняющие его жизненное пространство. Что остается у человека, когда ему не принадлежит ничего? Что остается от него? Этим вопросом, кажется, задается нарратор, наделяя героя «странной властью исчезновения».

В романе герой теряет многое — в том числе цели: «В молодости он издал несколько сборников стихов, писал пьесы, критические статьи, много переводил. Но в какой-то момент все это бросил» (СГ: 6). Без следа исчезают и порывы, только что возникшие: так, Вирджиния неожиданно поцеловала героя, а потом — «ее поцелуя он не забыл, но романтическая завязка продолжения не имела» (СГ: 76). Если вещи

не исчезают, то перестают быть нужными: чек, выписанный на имя Пола Остера, в результате оказывается недействительным; номер телефона, принадлежащий Вирджинии и Питеру, тоже перестает быть рабочим, и видимые связи обрываются. Мебель в прежней квартире Дэниела заменяют на новую, а его собственные вещи выбрасывают. Исчезают, конечно, и слова — по выражению Стиллмена-младшего, «поживут немного и умирают» (СГ: 20). Следя за Стиллменом-старшим, герой удивляется, что тот выписывает буквы собственным телом — ведь они тут же исчезают: «Да, его шаги вылились в буквы, но эти буквы нигде записаны не были. Это все равно что рисовать в воздухе пальцем — картинка исчезает, не успев появиться. Ты что-то делаешь — а следа, результата нет» (СГ: 85).

Как и о вещах, герой забывает о снах — но они не исчезают, их кто-то сохраняет, и нарратор каждый раз заботливо напоминает нам об этом: «ему приснился сон (который он потом забыл)» (СГ: 8); «в ту ночь Квинну приснился сон, который он, проснувшись, забудет» (СГ: 87); «во сне (этот сон он забудет тоже) Квинн шел по Бродвею, держа за руку сына Остера» (СГ: 126). Герой выбрасывает вещи — и больше о них не вспомнит. В конечном счете он забывает и имя своего литературного агента, и вообще — «столько всего куда-то проваливалось — за всем и не уследишь» (СГ: 151).

Но в романе Остера пропадают не только слова и вещи — исчезают и люди.

Так мы узнаем о гибели семьи главного героя — она предшествует описанным событиям; «исчезновение» жены и сына Дэниэлу оказывается непросто пережить: он отстраняется от внешнего мира, почти исключает себя из социальной жизни, с головой уходит в работу и пытается «перепридумать» себя — представить себя писателем, работающим под псевдонимом, сыщиком, ведущим рассказ в его собственных детективных романах, а также литературными героями и историко-литературными «персонажами», с которыми он себя постоянно соотносит и чьи маски пытается на себя примерить.

Хотя жена и сын главного героя погибают, они не могут исчезнуть полностью: они покидают физический, реальный, мир, но продолжают жить в виртуальном мире Квинна — в его видениях, воспоминаниях, снах, оптических иллюзиях и телесных галлюцинациях. У погибших членов семьи больше нет тела — к ним нельзя прикоснуться, с ними нельзя перекинуться парой фраз или пройтись по городу пешком; но их физическое исчезновение

не является в мире Остера знаком отсутствия — скорее наоборот, лишь усиливает их виртуальное присутствие, которое Квинном переживается не только мысленно, но и чувственно — в постоянном ощущении видимости, слышимости, опосредованной осязаемости исчезнувших людей.

Так, «время от времени он вдруг ощущал, что значит держать на руках трехлетнего мальчугана, но это было лишь ощущение, никак не воспоминание. Чисто физическое ощущение, отпечаток, который оставило прошлое, и чувство это было ему неподотчетно» (СГ: 7–8). Физически исчезнувшие люди то вновь «появляются», то опять «пропадают» — и герой не может за этим уследить: «В этот момент Квинн вспомнил почему-то своего погибшего сына. Впрочем, эта ассоциация исчезла так же быстро, как и возникла» (СГ: 19).

Исчезает Стиллмен-старший (потом мы узнаем, что он, видимо, покончил с собой), исчезают Вирджиния и Питер, в конце концов исчезает сам герой… Да и пока еще все они не покинули сюжетного действия, они все равно описываются нарратором как постоянно исчезающие: Стиллмен «растворился в городе», «исчез в лифте», стал, наконец, «пылинкой, знаком препинания, кирпичиком в бесконечной кирпичной стене» (СГ: 108). Когда же Стиллмен действительно сбегает — он не пропадает без следа, получая продолжение и воплощение в главном герое, в его походке, в его движении, в подражании ему.

«Стеклянный город» Остера наполнен призраками: их присутствие ощущается благодаря взгляду, слуху, вниманию главного героя. Утратив физическую плоть, они обретают плоть виртуальную — и показывают и Квинну, и нам, что в мире Остера исчезнуть гораздо сложнее, чем «просто» умереть. Человек у Остера беспрестанно оставляет следы — в пространстве, времени, жизни других людей. Эти следы — пятна, которые не так-то легко «вывести», они же — неизменно приковывают к себе внимание, не дают от них отвлечься или вовсе о них забыть; они настойчиво присутствуют, населяя «стеклянный город» наравне, а может быть и с большей силой, чем (пока еще) живые герои. Таким же «пятном» становится и Дэниел в конце романа, исчезая без видимых причин и проговоренных объяснений, — он превращается в «кляксу» на бумаге, оставляя после себя красную тетрадь с записанным рассказом, а вместе с ней — сожаление, сочувствие, воспоминание, которые наполняют нарратора и его незадачливого друга, писателя Остера.

В фильме Антониони потеряться легко, а исчезнуть без следа — тоже непросто, как и скрыться от вездесущей кинокамеры, неотступно следующей за героем, ловящей его перемещения, его слова и действия. Исчезание — одна из движущих сил «Фотоувеличения». Вначале из фильма исчезает само преступление — если сравнивать его с первоначальным сценарием: «Так предполагалось в сценарии; в реально снятом фильме оба главных героя лишились имен, а история преступления почти полностью исчезла, свелась к отдельным намекам» [Зенкин 2023: 457]. В парке герой находит труп — тот исчезает. В парке же герой становится случайным свидетелем загадочной встречи незнакомых ему мужчины и женщины — он их снимает, но, будучи тайным соглядатаем, оказывается разоблачен: женщина пытается отобрать у него фотопленку, подвергнуть ее исчезновению, но терпит неудачу: пленка спасена, а снимки в скором времени оказываются проявлены. Однако и они исчезнут, а изображение — вследствие множественных технических манипуляций — попросту распадется и превратится в набор неразборчивых пятен. В фильме Антониони исчезают не только свидетельства и улики — так же стремительно и немотивированно исчезают желания, утрачиваются связи, рвутся нити, соединяющие людей. Вот герой — профессиональный фотограф — берется за дело: расставляет в нужном ему порядке фотомоделей в студии, уже готовый, кажется, их запечатлеть. Но внезапно свое начинание он бросает, без объяснений покидая студию (фотомодели продолжают его ждать). Случайно оказавшись на митинге, он ловит транспарант, бросает его на заднее сидение автомобиля. Через несколько секунд тот вырвется и улетит — камера проследит за этим исчезновением (а герой о нем и не вспомнит). Вот в его квартиру врывается женщина из парка — между ними тут же возникает неожиданное влечение, но и оно — звонят в дверь — улетучивается и тут же забывается. За дверью оказывается доставщик — из антикварной лавки привезли купленный Томасом пропеллер (о нем он тоже забудет).

Подобным же образом в фильме Антониони герой теряет цели, смысл, связь с пространством, с самим собой. Его запечатленный на камеру путь представляет собой череду потерь, часто им не замечаемых и не осмысляемых. Но забыть обо всех исчезнувших и утраченных оказывается непросто: камера то и дело возвращается в парк, теперь опустевший; бродит по улицам, где только что кто-то был, а теперь не происходит ничего; снимает мимов, играющих

невидимыми мячиками — стремясь не запечатлеть пустоту, но напомнить нам об исчезании. В фильме Антониони исчезание — примета утраченного контроля; невозможности всецелого обладания; неспособности мира подчиняться герою. Он хочет раскрыть детективную тайну — но улики теряются, и свидетельствовать больше некому и нечему. Он хочет присвоить образ — но тот сопротивляется и распадается на зерна, невнятные пятна. Он хочет, наконец, обрести связь и с пространством, и с самим собой — но и в этом терпит неудачу. Наконец, в финале фильма он исчезнет и сам, взяв реванш у следящей за ним кинокамеры, не способной теперь его запечатлеть.

Что значит быть видимым, что значит — невидимым? Исчезающие люди у Остера и Антониони, как мы увидели, не всегда перестают существовать — но становятся невидимыми. Невидимыми — или прозрачными.

Прозрачность, как отмечает урбанист Э. Видлер, становится приметой модернистской архитектуры и городского строительства: «прозрачность себя для природы, себя для другого, всех себя для общества, и все это репрезентируется, если не конструируется, от Иеремии Бентама до Ле Корбюзье, через всеобщую прозрачность строительных материалов, пространственную проницаемость и свободный поток воздуха, света и физического движения» [Видлер 2025: 300]. При этом «буквальной прозрачности», как отмечает Видлер, «весьма трудно достигнуть <…>: она быстро превращается в темноту (свою видимую противоположность) и зеркальность (свою инверсию)» [Видлер 2025: 305]. Стекло, иными словами, на поверку оказывается тусклым, непроницаемым. Так в противодействие вступают два представления о «прозрачности»: как доступности взгляду и как доступности пониманию. Открытость мира восприятию сама по себе не делает его видимым; а видимость — необязательно позволяет мир понять. Видеть теперь не значит верить, как и не значит понять и осмыслить. Видеть — значит искать путь к невидимому, скрытому, непривычному; видеть доподлинно у Антониони и Остера — значит видеть иначе.

Нарративная интрига фильма Антониони заключена в поиске и раскрытии невидимого: прятался ли убийца в парке, когда фотограф вел там съемку и не заметил его? Произошло ли убийство — на которое может указывать плохо различимое пятно на фотоснимк-

ке? Видел ли Томас ночью в парке труп — или ему «привиделось»? Все эти вопросы в фильме остаются без ответа, и оттого невидимое приковывает все большее наше внимание, становясь источником неопределенности.

Что тем более примечательно, ведь большая часть фильма построена на примате видимости: главный герой — фотограф, он охотно снимает, т. е. делает видимыми других; он фотограф успешный, его работы публикуют и тиражируют; он конструирует видимость, осуществляя коммерческую, постановочную съемку, но и стремится раскрыть то, что социально скрыто и неприглядно, — так он попадает в ночлежку, а затем показывает полученные снимки бездомных издателю: герои съемки тоже обретут видимость, ведь скоро, как мы узнаем, книга выйдет из печати.

Фотокамера сама по себе делает мир доступным «расширенному», теперь «вооруженному», взгляду: но эта прозрачность мира не делает его более объяснимым, более понятным или даже более понимаемым. За видимым у Антониони скрывается все расширяющийся горизонт невидимого; чем больше герой узнает, тем больше осознает собственное незнание и непонимание. Чем больше видит — тем больше сомневается в увиденном. Видимость перестает быть для него опорой, не обеспечивает определенность. Быть невидимым — это уклониться от рационализации и определенности, сохранить, иными словами, неопределенность, а вместе с ней — возможность изменения.

Поэтому ключевое для фильма событие всякой определенности лишается: герой не видит преступления и убийцу в парке, когда направляет камеру на незнакомцев; он не сразу обнаруживает случившееся и на уже отснятых кадрах (поэтому требуется «фотоувеличение»), он не видит труп в парке — ведь тот пропадает; не способен увидеть он и мячики, которыми играют мимы, и нити, его с этим миром соединяющие. Невидимым Томас старается оставаться, когда тайно снимает незнакомцев; но и они стремятся к «невидимости»: обнаружив наблюдение, женщина отчаянно бросается к фотографу, чтобы уговорить его уничтожить пленку или отдать ее ей; с той же целью она позже приходит к Томасу в студию.

Быть невидимым, по Антониони, не значит отсутствовать. Напротив — значит обнаруживать свое присутствие через создаваемую интригу, напряжение, неясность. Быть невидимым — значит оставаться в поле неопределенности, в котором еще возможен выбор, в котором еще допустим иной исход.

Невидимость, как и интрига, у Антониони возникает тогда, когда оказываешься к объекту слишком близко, когда теряешь дистанцию, а вместе с ней — контроль над увиденным, цельность видимого и возможность его рационализировать. Невидимое у Антониони указывает на необходимость перенастройки зрения, стимулирует способность «видеть иначе», то есть — смотреть на мир эстетически, точнее — так с ним взаимодействовать. К этому же герой призывает и зрителя, когда скрывается от глаза камеры и от зрительских глаз, когда исчезает. Стать невидимым, по Антониони, значит избежать оценки, наблюдения и контроля, но и отказать зрителю в привычном, однозначном взгляде на другого.

О Квинне с самого начала истории мы узнаем, что он уже долгое время остается невидимым для окружающих: он отказался от авторства собственных книг, взяв псевдоним, — тем самым скрылся из виду; он ни разу не встречался со своим литературным агентом, «предпочитая переписываться» [Остер 2023: 7]; не видел его и издатель, и даже читатель — ведь «ни в одной книге Уильяма Уилсона не было ни фотографии автора, ни биографической справки о нем» [Остер 2023: 7]. О том, что Квинн продолжает писать, не знали его друзья, — так он предпочитал скрывать от постороннего взгляда и себя, и свою жизнь.

Когда Квинн знакомится со Стиллменом-младшим, тот описывается как «прозрачный», и в разговоре с ним на мгновение Квинну даже кажется, что тот «стал невидимкой»: «Мертвенно-бледное лицо и жидкие льняные волосы создавали впечатление прозрачности; казалось, видны даже сосуды под кожей» (СГ: 20, 19). Стиллмен-старший тоже долгое время находится в пределах его видимости — нисколько не скрывается от него. Однако, чем дольше Квинн за ним следит и чем чаще его видит, тем больше убеждается «в его абсолютной непроницаемости», то есть, по сути, в непрозрачности, в недоступности для понимания.

Когда же Квинн начинает следить за домом Питера, он сам становится «невидимкой»: «Как ему удавалось все это время скрываться от посторонних взглядов, остается загадкой. Так или иначе, никто его не обнаружил, не привлек к нему внимания представителей органов правопорядка. <…> Научился он избегать и швейцара, который каждый вечер выбрасывал мусор в бак и в урны. Поразительным образом никто Квинна ни разу не заметил. Казалось, он стал невидимкой» (СГ: 138).

И «стеклянный город» Остера, и Лондон Антониони полны невидимых людей — невидимых социально, находящихся в тени общественной жизни, вынесенных на ее периферию, вытесненных из угла обзора. Впервые героя Антониони мы видим, когда он выходит из ночлежки — там он проводит несколько часов, чтобы сделать фотографии ее обитателей. Их самих нам в начале фильма не показывают, что только подчеркивает их «невидимость», но вскоре на сделанных Томасом снимках мы увидим среди них портрет Хулио Кортасара — так наше зрительское внимание перенаправится не только на связь с литературным предшественником Антониони, но и на тех социально невидимых людей, что в норме нами чаще не замечаются. Подобное изменение обнаруживается и в романе Остера: долгое время город, по которому так отчаянно блуждает герой, кажется, очищен от тех, с кем сталкиваться, обмениваться взглядом, соприкасаться не хочется — от бездомных, лишенных конвенциональных социальных связей, выброшенных из привычных социальных сценариев. Это вовсе не значит, что в городе Остера их нет — они есть, но до определенного момента остаются незамеченными. Видимыми же они становятся тогда, когда в жизни героя происходит существенный сдвиг — малопонятное и малообъяснимое изменение. Стиллмен-старший — объект его наблюдения и герой расследования — пропадает, а Квинн продолжает бродить по городу — теперь уже совсем без явной цели. И теперь в городе для него обнаруживаются те, кого он прежде не видел: его прогулки, описания которых в романе теперь занимают до нескольких страниц, наполнены встречами с ними — чаще дистантными, с разглядыванием и рассматриванием. Он — пусть опосредованно — вовлекается в их жизнь, выясняет их привычки и занятия, фиксирует их движения, изучает позы и элементы одежды. Этот взгляд на другого — взгляд особый; он лишен оценки, как лишен и явного стремления «объяснить», «установить причины», подвергнуть увиденное «критическому дистанцированию». Скорее наоборот: прислушаться, присмотреться, приблизиться, переключить внимание на то, что и вовсе не должно иметь большого значения (цвет пиджака у жонглера, поза кларнетиста, спины бродяг) — «вслушаться в эту музыку, погрузиться в нее — быть может, исчезнуть в ней, раствориться без остатка?» (СГ: 130). Увиденные и описанные Квинном люди — очень разные; но больше всего из них тех, «кому нечего делать, некуда пойти» (СГ: 130). В романе

их описания напоминают первую встречу Квинна со Стиллменом-старшим: тот тоже был в лохмотьях, с трудом передвигался… И главное — они напоминают нам его самого, когда после многих дней беспрестанного наблюдения за домом Питера он вдруг видит себя в зеркале и, конечно, не узнает.

Прозрачность в городской архитектуре второй половины XX в., по Видлеру, производит эффект «жуткого» — бесприютного (unheimlich), незнакомого (uncanny[24]). Похожим образом устроен и «город из стекла» у Остера: он доступен взгляду, но закрыт для рационального познания, при этом по-прежнему открыт для восприятия чувственного; в нем легко обрываются связи с пространством, в том числе с домом; в нем в незнакомом видится и ощущается присутствие прежде пережитого, но затем забытого и вытесненного. В нем «быть невидимым» — это скрыться от чужого взгляда и навязанного контроля; избежать сторонней оценки и попадания в «готовую», «осмысленную», «фиксированную» реальность. «Быть невидимым» у Остера — значит быть незнакомым, неузнанным, но требующим (возможно, прежде утраченного) внимания.

Мир как картина и мир как среда. И в фильме Антониони, и в романе Остера появляются «картины» — застывшие образы. Томас делает фотографии и потом их рассматривает (иногда с лупой); он показывает их издателю — так фотографии вновь появляются в кадре; по соседству с героем живет художник Билл — он создает абстрактные изображения; в начале фильма они их обсуждают, а позже (когда пленка будет украдена) к обсуждению подключится и подруга Билла. Картины висят и на стенах в фотостудии — на них тоже обращает внимание кинокамера. Примечательно, что ключевые изображения в фильме не остаются статичными: будучи «картинами», или остановленными во времени образами, они мало что сообщают герою. Он может их показывать, может разглядывать — и долго, но смысл для него они обретают лишь тогда, когда приходят в движение. В фильме это происходит благодаря фотоувеличению — Томас трансформирует образ, не оставляя его прежним, он настраивает его под себя и под свое зрение, одновременно с этим подстраивая и себя под этот образ: ведь придать ему смысл (вот этот набор пятен на холсте — это труп?) может только он сам. Подвижность образа

[24] Это слово в английском языке этимологически связано с *ken (знать).

заметна и тогда, когда в оставшейся из всех снимков фотографии соседка Томаса видит лишь абстрактные пятна: «Так похоже на картины Билла!» — восклицает она. Для самого Билла его картины тоже приходят в движение: он признается, что поначалу для него они лишь пятна, но при разглядывании в них возникают ясные образы и фигуры. Так, ключевые изображения в фильме теряют неподвижность: когда камера останавливает свой взгляд на опустевшем парке, листва на деревьях не прекращает движения, а до слуха зрителя доносится резкий и настойчивый шум ветра, сам по себе оживляющий приостановленное изображение. Звук из парка «перенесется» в фотолабораторию: отснятые кадры зашумят, когда Томас начнет их рассматривать.

У Остера на первый взгляд все устроено иначе. Сначала Квинн никак не может понять, куда и зачем бредет Стиллмен; почему собирает никому не нужные вещицы; почему одни — отбрасывает, другие — оставляет у себя; по какому принципу каждый день меняет маршрут. Ясность наступает, когда перемещения удается зафиксировать и представить в виде рисунков: точки соединяются линиями, а линии — образуют буквы, из которых в результате складываются слова. Квинн, по сути, меняет свое местоположение: находясь внутри города и неподалеку от Стиллмена, он не видит целого и не распознает его; перемещаясь вовне — увидев происходящее как будто с высоты птичьего полета — он наделяет хаотическое формой, укрощает его. На смену точки зрения косвенно указывает и словосочетание, сложившееся из букв, — «Вавилонская башня», т. е. — возвышение, взгляд сверху, недоступный обычному человеку. Рисуя карту, он представляет мир как картину: в застывшем, фиксированном виде. Такая картина поддается прочтению, она вносит в происходящее ясность, но не приносит герою покоя — Стиллмен по-прежнему остается неразгаданным, непонятным и непонятым, и получившаяся картина-шифр не способна передать его переживание.

Как и у Антониони, у Остера приближение к другому (образу или человеку) создает неопределенность и позволяет сплести паутину из нитей, хоть и невидимых, но оттого и не менее значимых для героев. Приближение к другому разрушает ясность, но открывает поле контакта — хрупкого, призрачного, сиюминутного, при этом поглощающего и заражающего.

И у Антониони, и у Остера мир не поддается запечатлению, остановке, обращению в статику. И даже когда поддается — вот снято

фото, вот сделан рисунок, разгадан шифр — все равно ускользает, обращаясь в движение. «Картина» — это мир ясный, определенный, увиденный с расстояния и — застывший, цельный, открытый к последовательному и «безопасному» рассматриванию. Такой мир, если возвращаться к Ингольду, подобен карте:

> Мир, представленный на карте, — необитаем: там никого нет; ничто не движется и не издает звуков. Нельзя не заметить, что голоса прошлого исчезают из печатного текста точно так же, как путешествия обитателей исчезают с карты. Текст ничего не говорит о деятельности тех, чьими трудами создавался, и предстает, скорее, как готовый артефакт, произведение. Язык умолкает [Ингольд 2024: 62].

И у Остера, и у Антониони мир устроен иначе: он не картина, он — среда. Среда динамична, подвижна, втянута в превращения и вовлекает в них героев. Ее невозможно разглядывать как застывший образ издалека, как карту, или рисунок, или моментальный снимок. Мир и у Остера, и у Антониони познается не «снаружи», на почтительном расстоянии, но изнутри, и восприятие этого мира — длящееся, непрекращающееся — осуществляется скорее путем телесной синхронизации с миром, воспроизведения его импульсов и ритмов.

Когда Квинн оказывается на вокзале, он вдруг чувствует, «как стук колес отзывается во всем его теле, как участился пульс, ударила в лицо кровь» (СГ: 66); когда звонит Вирджинии — все время занято — короткие гудки напоминают ему «удары сердца», и они же — «исключали всякую возможность речевого контакта»; те же гудки звучат «в унисон его шагам», видятся ему «своеобразным метрономом, отбивавшим четкую дробь, перекрывавшую нестройный шум города» (СГ: 126). Наконец, когда Квинн начинает жить на улице, он сверяет время с биением колоколов и «постепенно перестает отличать бой колокола от ударов собственного пульса» (СГ: 137).

Контакт с миром у Остера — часто случайный, мимолетный, непредсказуемый, но оставляющий след и неизбежно меняющий самих героев. Так Квинн, пытаясь распутать дело Стиллмена-старшего, вовлекается в подражание ему: вослед объекту наблюдения, начинает ступать шаркающей походкой; как и Стиллмен, то и дело поглядывает на мусор; наклоняет голову, как он, а при встрече со Стиллменом-младшим — перенимает его манеру речи, начинает повторять

за ним слова и фразы. Наблюдение Квинна за Стиллменом описывается так: «Две недели он был связан со стариком невидимой нитью» (tied by an invisible thread[25]). И даже когда Стиллмен-старший, наконец, исчезает — Квинн продолжает бродить по городу, воспроизводя его походку и привычки: «магия больше не действовала», — читаем в романе, — «однако тело об этом еще не догадывалось» (СГ: 110). Контакт с пространством и людьми, его наполняющими, у Остера нередко строится по принципу «заражения»: он не может быть абсолютно дистантным, как не может быть предсказуемым и неподвижным. Герой «заражается» другими и, как и многие персонажи в романе, исчезает, то ли потеряв себя, то ли, напротив, вернувшись к себе.

И Антониони, и Остер разворачивают перед нами процесс особого чувствования мира, в котором главным оказывается искусство терять. Терять — и не упираться в потери как в наглухо закрытую дверь, но — через утрату — становиться открытым к изменениям. И в фильме Антониони, и в романе Остера герои не погибают в конце: так мы лишаемся осознания четкой и ясной завершенности их пути и необратимости произошедших с ними событий. Искусство терять — это не разрешать неопределенность, не обнаруживать ясность, не восстанавливать порядок. Но пребывать в мире, постоянно и непредсказуемо меняющемся, в котором действительное подчас неотличимо от призрачного, и призрачное переживается нередко как куда более реальное.

Прогулка, исчезание, невидимость, среда позволяют описать у Антониони и Остера общий *тон* их повествований, включающий читателя в процесс сонастройки с миром, стимулирующий в нем особый способ мыслить и чувствовать: то есть перераспределять внимание, вступать в отношения с вещами и людьми, видеть и не видеть, а иногда видеть иначе, откликаться на неожиданные импульсы, возникающие в пространстве, вступать с ним в резонанс, пребывать в движении и неопределенности.

Этот тон начинает создаваться разложением интриги; а вслед за ней распадается многое — образы, очевидные связи, привычный порядок событий и вещей. Распад ведет к переживанию утраты, но утраты особой — благодаря которой мир не достигает завершенности, но открывается в своей потенциальности: искать теперь — не значит найти, но значит осознать утраченное; идти куда-то — не значит

[25] Auster, Paul. *The New York Trilogy*. New York, London, 1990: 110.

прийти, но открыть дороги, по которым еще только можно пройти; исчезнуть — это не пропасть, но потеряться и сохранить возможность возвращения; стать невидимым — это дать шанс кому-то увидеть иначе. И Антониони, и Остер перенаправляют наше внимание в сторону потенциального — указывают на виртуальные сценарии событий, о которых неизвестно, произошли и произойдут ли они, и тем самым напоминают зрителю и читателю о том, что искусство не столько подтверждает наши чувства, сколько их пересоздает.

Дарья Петропавловская

Куда идти? Фланирование — в пространстве и времени

У Остера блуждание главного героя Квинна по Нью-Йорку — не просто передвижение, но и способ интерпретации мира, в чем он наследует беньяминовскому фланеру. Вальтер Беньямин определял фланера как фигуру, способную «проникаться состоянием других», впитывать атмосферу города, понимать пространство через погружение в него. Фланер не движется по заранее заданному маршруту — он блуждает, и это блуждание производит не линейный рассказ, а сеть ассоциаций.

Прогулка Квинна — это и прогулка по культурной памяти США, при этом случайность и хаос оказываются продуктивнее всем знакомого большого нарратива, воодушевленного телеологической идеей высшего предназначения. В книге Стиллмена она проявляется в виде двух мифологем: райского сада и Вавилона [см. об этом напр.: Stout 1976] — по-разному формирующих представление о Новом Свете как о пространстве, предназначенном для начала мировой истории «с чистого листа». В повествовании есть еще некто Шервуд Блэк (в оригинале Henry Dark), странный пророк из XVII в.: он не сомневается в векторе национального пути и «предсказывает» 1960 год как момент исполнения пророчества — или конфуза: для читателя эта дата уже в прошлом и ничем подобным не отмечена.

Дальнейшие прогулки Квинна по национальной истории отмечены капризной произвольностью. Например, на вокзале он замечает рекламу камеры “Kodak”». «На рекламном щите этого месяца была сфотографирована улочка в каком-то рыбацком поселке Новой Англии — возможно, это был Нантакет» (СГ: 62). «Кодак-кадр» запускает цепочку ассоциаций: Нантакет — Мелвилл — Моби Дик. Перед нами

история как палимпсест, наслоение случайностей, далекое от мифологической системы. В другом месте романа фигурирует Томова гора в Нью-Йорке: здесь бывал и сиживал Эдгар По, и здесь же встречаются на скамейке Стиллмен с Квинном. Этот факт как будто бы должен что-то значить, но не значит ничего: американское прошлое, в том числе литературное, — не более, чем туристический ритуал, чисто декоративный след. Обращение пафоса национального мифа в абсурд особенно наглядно применительно к известной истории про Джорджа Вашингтона в изложении Стиллмена:

> Джордж Вашингтон сначала срубил дерево, а затем выбросил деньги. Ты понял? Тем самым он поделился с нами высшей правдой. Деньги, хотел сказать он, не растут на деревьях. Оттого-то у нас такая великая страна, Питер (СГ: 103).

То, что в школьной версии считается моральным уроком, превращается в фарс. Так и городские блуждания Квинна в какой-то момент превращаются в серию уличных видений:

> Вот мужчина — завернулся в американский флаг. А вот женщина в маске — такие надевают в канун Дня всех святых. <…> Женщина: ее платье сверху донизу обвешано бляхами с портретами кандидатов в президенты (СГ: 131).

Перед нами — карнавал распада идентичности. Америка предстает как фрагментарное множество несогласованных образов. История не желает быть линией, становится набором следов и случайностей.

Дарья Костянова

Как идти? Способы движения по «Стеклянному городу»

Оба героя романа — сумасшедший утопист Питер Стиллмен и Дэниэл Квинн, сначала автор детективных романов, а затем незадачливый детектив — находятся в постоянном движении. Как определить их способ движения? Может быть, как фланирование? Или как дрейф?

В XIX в. О. де Бальзак, осмысляя городские прогулки как «гастрономию для глаз», так описал технику фланирования: походка — это «лицо тела», «больше, чем слово, <…> мысль в действии»[26]. Бодлер же представил фланера-художника, который ищет «дух современности», «стремится выделить в изменчивом лике повседневности скрытую в нем поэзию, старается извлечь из преходящего элементы вечного»[27].

Дрейф отличается от фланирования преднамеренностью — это осознанный отказ от привычных маршрутов:

> тот или те, кто пускается в дрейф, на более или менее продолжительное время порывают с общепринятыми мотивами к перемещению и действию, а также со своими обычными контактами, с трудом и досугом, чтобы повиноваться импульсам территории и случающихся на ней встреч[28].

Дрейфующий выбирает спонтанность, случайность, перцептивную открытость как основной принцип взаимодействия с городским пространством и более всего ценит новизну ситуаций и встреч.

Стиллмен-старший в романе Остера видится фигурой бодлеровского фланера-художника, но в постмодернистском преломлении. Он тоже ищет «дух современности», однако в Нью-Йорке видит не столицу XIX или XX в., а огромную кучу мусора, гигантское кладбище знаков, утративших связь с референтом. Его интересует не «летучая изменчивость» города, а его остатки: хлам, старье, отбросы. В этом отношении он напоминает старьевщика, в котором Бодлер видел одного из героев современной жизни:

> Вот перед нами этот человек — ему надлежит собирать отбросы прошедшего дня столицы… Он ведет анналы расточительства, реестры отбросов; он сортирует вещи, он ведет разумный отбор; он ведет себя как скряга в обхождении с сокровищем и дорожит мусором, который примет[29].

---

[26] *Бальзак О.* Теория походки / пер. с фр. О.Э. Гринберг // Бальзак О. Физиология брака. Патология общественной жизни. М.: FreeFly, 2006. С. 473.

[27] *Бодлер Ш.* Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 292.

[28] *Дебор Г.* Психогеография / пер. А. Соколинской. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 20.

[29] Цит. по: *Беньямин В.* Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма

И именно хлам в представлении Стиллмена должен послужить основой для создания нового языка. Собираемые и отбираемые Стиллменом битые стекла, пробки, обрывки — это первичный материал, из которого может быть построена «новая понятийность»[30] с опорой единственно на мегаломанию: «Я никогда не ошибаюсь. В этом и состоит мой дар» (СГ: 94).

Квинн с самого начала представлен автором как «человек толпы», — движимый как бы и не собственной волей, а в «фарватере собственного тела». В этом смысле он и похож, и не похож на фланера. Он совершенно «не чувствует себя»:

> Отправляясь на прогулку, Квинн каждый раз испытывал такое ощущение, будто себя он с собой не берет; целиком доверяясь направлению улиц, уменьшаясь до всевидящего ока, он мог не думать и от этого более, чем от чего-нибудь еще, обретал покой, целительную пустоту в душе (СГ: 6).

Природа этой пустоты — одна из главных загадок романа. Вероятно, внутреннее опустошение создает возможность полной импрессии, возможность следовать «импульсу территории» и дрейфовать в городе, который сам ведет героя.

После звонка и найма «в детективы» движение Квинна по городу приобретает дополнительный смысл. Теперь он сам устанавливает правила блуждания и действует в их рамках. Наблюдение за чужой жизнью, миметическое подражание объекту наблюдения (с целью его понять) делает героя похожим на бродячий «дух», вживающийся в другое существование. Этот характерный прием писательского воображения, кажется, не был ему нужен в «прошлом» существовании как Уильяма Уилсона, слишком легко перевоплощавшегося в им же придуманного Макса Уорка. Но для Пола Остера расследование превращается в акт письма, акт письма — в расследование: и то, и другое — непредсказуемый дрейф между реальностью и вымыслом.

/ пер. с нем. С.А. Ромашко // Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: Symposium, 2004. С. 140.

[30] *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция. М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. С. 193.

Квинн желает «стать неприкаянным, погрузиться в вакуум» (СГ: 6) — в отличие от Стиллмена, он не жаждет утверждения новых основ. В то время как Стиллмен стремится называть *вещи*, внимание Квинна с какого-то момента направляется на осмысление и называние разнообразных способов жизни, *человеческих отношений* — по сути, герой полноценно реализует ситуационистский метод «быстрого прохождения через несколько различных сред».

В итоге, однако, Квинн превращается в неподвижного стража, чье пространство ограничивается двумя вертикалями — мусорным баком и стеной, а последнее свое пристанище находит в пустой квартире Стиллменов, которая становится для него своего рода лимбом, пространством транзитным, хоть и ведущим непонятно куда. Расставшись со всем, что его определяло раньше, включая даже одежду, он остается при красной тетради и ручке, полученной от глухонемого продавца. Сам себя Квинн ощущает «остатком», который невозможно назвать, или началом — слишком ненадежным, недоступным для именования.

Оба героя терпят очевидное поражение. Блуждания Стиллмена кончаются на Бруклинском мосту (если верить персонажу Остеру, прочитавшему об этом в газете), а блуждания Квинна как будто бы не закончены. Иначе к чему это послание автора в последних строках?

Анна Чеботарева
Любовь Лебедева

Как совершается выбор? Решения и нерешительность в «Стеклянном городе»

Когда в квартире ночью раздается телефонный звонок, Квинн берет трубку, не раздумывая. Спрашивают Пола Остера — с ним он не знаком, и диалог прерывается: «здесь никакого Пола Остера нет» (СГ: 10). Герой не желает нарушать свой покой. Однако случайно поступившее предложение «стать другим» — Полом Остером — его занимает: он думает, что было бы небезынтересно подыграть неведомому собеседнику, вступить с ним во взаимодействие (to have *played along* with him a little[31]), и вспоминает о Максе Уорке — вымышленном рассказчике в его собственных романах. Сыщик Уорк, человек

[31] Auster, Paul. *The New York Trilogy*. New York, 2006: 7.

прямого действия, находчивый и агрессивный — прямая противоположность инертному Квинну, которому тем приятнее становиться Уорком в воображении. «Как бы на его месте повел себя Уорк?» — это и есть центральный вопрос всей его последующей стратегии: чтобы совершить выбор, Квинн должен сначала выбрать, кем быть.

Второй звонок — все еще неожиданная случайность — настигает его в уборной, и ответить он не успевает. Как будто бы героя тормозит тело, сопротивляется той встрече со случаем и риском, в которую бестелесный Макс Уорк шагнул бы без колебаний. Уверенность, с которой он ждет третьего звонка, выстраивая план действий, — это уже попытка перехватить инициативу у случая, предугадать его. Квинн готов принять идентичность Уорка-Остера — стать деятельным, целеустремленным, амбициозным, погрузиться в мир как хаос случайностей, чтобы тот раскрылся перед ним и подчинился ему.

В течение всего расследования он несколько раз возвращается к этой исходной точке — телефонным звонкам, пытаясь понять, чем же он на самом деле руководствовался, выбирая. Уже первая запись в красной тетради — отчаянная попытка рационализации:

> Это факт, свершившийся факт, и я взялся за эту работу, сказал «да». <…> Меня нанимали не вникать в ситуацию, а действовать (СГ: 48).

Вот она, дилемма: я — тот, кто действует в соответствии с обстоятельствами, или тот, кто сам ими управляет?

Отношение Квинна к каждому следующему своему выбору становится все более серьезным: если в начале им двигало желание *«подыграть»*, то потом возникает цель — защитить Питера Стиллмена от Питера Стиллмена, и в дневнике он записывает: «непохоже, чтобы это была *игра*» (СГ: 49). Расследование, предпринимаемое Квинном-Остером, также не похоже на решение логической или психологической задачи — скорее, это блуждание, в котором уже проделанные шаги наделяются смыслом лишь ретроспективно: выбор не определяется поставленной целью, скорее, цель конструируется по ходу осуществляемых выборов. Когда цель (спасение Питера) исчезает вместе с самим Питером, Квинн приходит к аскезе: отказу от еды и сна, добровольному заточению в проулке, а затем и в пустой комнате. В итоге единственным последовательным выбором

становится выбор не выбирать. События просто происходят, субъект растворяется в их потоке, отрекшись от всех определений, деяний, интереса к себе.

Эпизод с телефонными звонками, открывающий роман, задает всю дальнейшую динамику повествования и существования Квинна — перманентного колебания между идентичностями и, соответственно, между пассивностью и активностью, иррациональностью и рефлексией, отказом от выбора и необходимостью выбирать.

Всякий выбор делает возможной ошибку: кто не действует, тот не ошибается, а кто действует, ошибается неизбежно. Но что такое ошибка? Невольное принятие лжи за истину — именно невольное, происходящее от неполноты знания. Однако любое знание неполно, ограничено контекстом, социальным и индивидуальным, или тем, что философы описывают как тип рациональности. То, что истинно в рамках одного типа рациональности, может быть ложно в рамках другого.

Примеряя на себя разные маски (Макса Уорка, Пола Остера, Питера Стиллмена), Квинн учится по-разному выбирать и по-разному же ошибаться. Возможно, его путь открывает нам не искусство выбора, но искусство ошибки; ведь кем бы он мысленно ни становился, ошибок не избежать: как сыщик он не завершит расследование, как защитник — не спасет Стиллмена-младшего, как соглядатай — упустит Стиллмена-старшего. Квинн движется от одной идентичности к другой, или — от одного «берега жизни» (СГ: 154) к другому. Во всех случаях способность ошибаться входит в определение человека. Одного на всех выбора — верного или неверного — вселенная Остера не допускает. А значит — нет неправильного выбора, как нет и безошибочного, и можно попробовать ошибаться.

Валерия Васильева

Как стать другим? Смена имен в романе Остера

«Имя — прежде всего» (СГ: 88), — заявляет Питер Стиллмен, впервые обращаясь к Дэниелу Квинну. «Если человек называет вам свое имя, он перестает быть незнакомцем» (СГ: 88). В теории Стиллмена имя соответствует сущности называемого. И имя Квинна ему «необычайно нравится» (СГ: 89) — своей звучностью и подвижностью, способностью служить генератором рифм и тем самым «разлетаться

во многих направлениях одновременно» (СГ: 89). Профессор чуть ли не «на вкус» пробует имя главного героя, произвольно множа созвучные слова: *grin — kin — win — fin — din — gin — pin — tin — bin — djinn*… Включаясь в эту языковую игру, читатель невольно задается вопросом: что такое имя?

С одной стороны, имя привязывает слово к определенному лицу, служит опорой для самоидентификации, позволяет дать ответ на вопрос «кто я?». С другой стороны, самим своим наличием имя напоминает нам о собственной условности, произвольности, нередко случайности.

Сначала профессия, затем ночной телефонный звонок, и, наконец, странная роль детектива-самозванца позволяют Дэниелу Квинну примерить на себя множество различных имен: он пишет под псевдонимом Уильям Уилсон, существует в образе им же вымышленного персонажа Макса Уорка, в неожиданное приключение ввязывается под именем Пола Остера, а в разговорах с Питером Стиллменом-старшим представляется и Квинном, и несуществующим Шервудом Блэком, и даже полным тезкой самого Стиллмена.

Смена имени, маски — это всякий раз попытка предстать новым субъектом высказывания, а в итоге — обесценивание любой фиксированной идентичности. И все-таки на пути замен и подмен имен, личин и ролей Квинн остается верен своему писательскому предназначению. Ведь задача писателя — все время быть «не в себе», быть кем-то другим, открываться опыту других, и этот самый опыт принимать на себя.

Меняя имена, Квинн не перестает писать: сначала под чужим именем он выдумывает детективные сюжеты, затем тщательно фиксирует все передвижения Стиллмена-старшего, после, когда тот исчезает, начинает описывать все, что происходит с другими людьми вокруг него. Когда же, наконец, Квинн надолго остается один в пустой квартире, то решает избавиться от всего, что может связывать его с внешним миром — от всего, кроме письма.

Так Квинн отказывается от самой потребности в маске и имени: символически разоблачается, методично выбрасывая в вентиляционную шахту часы, носки, ботинки, рубашку, пиджак, трусы, брюки, — все, что когда-либо определяло его как социальное существо, что связывало с социумом. При этом герой даже не смотрит, куда падают вещи: ему важен сам жест отречения — не только от вещей, но и от имен. «Столько всего куда-то проваливалось — за всем и не уследишь» (СГ: 151).

Остаются авторучка, тетрадь с сокращающимся числом чистых страниц и необъяснимо сжимающееся время работы. Записи Квинна в красной тетради перестают быть описанием фактов наблюдаемой действительности, — скорее они становятся материализацией мыслей и чувств. Язык, с которым он так ловко и методично управлялся в прошлом под маской Уильяма Уилсона, обретает собственную силу, а сам Квинн становится чем-то вроде медиума, который позволяет словам быть «частью мира, такой же материальной субстанцией, как камень, или озеро, или цветок» (СГ: 154). Стать другим в «Стеклянном городе» — не значит потерять себя. Это еще и возможность (при всей призрачности, позитивная), даже исчезнув, «заполнять темноту своим голосом, обращаться к воздуху, стенам, городу, даже если дневной свет никогда больше не вернется» (СГ: 155).

Анна Малахова

Что останется после меня? След-отпечаток в романе и комиксе

В комиксе «Стеклянный город» (1994), созданном Полом Карасиком и Дэвидом Маццучелли, повторяется визуальная деталь — след-отпечаток пальца. Осмысление этой метафоры ведет к пониманию одной из центральных тем романа — исчезновения героев.

Дактилоскопия укоренилась в криминалистике на рубеже XIX–XX вв. как инструмент безошибочной идентификации индивида по непроизвольно оставленному «предательскому» следу. То и другое тематизировал детективный жанр. Оппозиция между стремлением к растворению в городской толпе и невозможностью не оставить след, материальный знак, лежит в основе истории Квинна и загадки его исчезновения. Изображение следа-отпечатка трижды появляется в комиксе и функционирует как визуальная метафора, выразительность которой нам предстоит оценить.

Метафора, в определении Дж. Лакоффа и М. Джонсона, предполагает «понимание и переживание сущности одного вида в терминах сущности другого вида» [Лакофф, Джонсон 1990: 5]. Метафора основана на взаимодействии двух и более источников, один из которых является конкретным, легко опознаваемым, а другой более абстрактным. Таков отпечаток: очевидно наличествующий след, указывающий на отсутствие героя, неопределенность, неуловимость.

Первое появление отпечатка мы видим в самом начале комикса. Переплетение папиллярных линий наложено на изображение улицы, также упрощенное до линий, — картинку можно прочитать также как схему или карту сознания Квинна, и как лабиринт. Утверждение параллели «город — лабиринт — сознание героя» происходит и в романе, на вербальном уровне: «Нью-Йорк был лабиринтом бесконечных шагов»; «Нью-Йорк был тем нигде, которое он построил вокруг себя»: «каждый раз, идя на прогулку, он чувствовал, что оставляет себя позади» (СГ: 6). Визуальная трансформация улицы в лабиринт формирует образ пространства, расположенного «нигде» — вакуум, к которому стремится герой. Физический, зримый след присутствия парадоксальным образом сочетается со стремлением к утрате этого самого присутствия.

Второе появление отпечатка относится к той части повествования (комикса), где Квинн, действуя от лица детектива-Остера, обнаруживает исчезновение объекта своей слежки — Стиллмена-старшего. Здесь визуальная деталь указывает на кризис детективного сюжета. Отпечаток пальца обнаруживается не на месте преступления, а на окне, в комнате самого «детектива», и им же остается незамеченным. В конце визуального ряда — запертая дверь, образ интеллектуального тупика, вербальным соответствием которому служит финальная (на странице комикса) фраза: «У него не было нескольких идей. У него не было даже одной»[32].

Третье появление отпечатка мы видим на последней странице комикса, уже после физического исчезновения Квинна. И красная тетрадь (текстовый след существования), и след-отпечаток свидетельствуют о том, что абсолютное исчезновение невозможно. Знак отсылает к самому себе и дает повод к домысливанию — к соучастному воссозданию «второй половины», скрытой части рассказанной истории.

Татевик Бешенкова

О чем говорить, о чем — молчать? Метарефлексивные рамы «Стеклянного города»

О том, что «Стеклянный город» обрамлен, читатель узнает только постфактум, когда на заключительных страницах повести на сцену выходит анонимный повествователь — друг, а точнее, бывший друг

[32] Karasik, Paul, and David Mazzucchelli. *Paul Auster's City of Glass*. New York, 1994: 85.

«Пола Остера». Третье лицо сменяется первым, гетеродиегетический модус повествования — гомодиегетическим, и текст приглашает читателя ко второму прочтению. Повествователь декларирует две прямо противоречащие друг другу установки: он «старался держаться как можно ближе к красной тетради и готов ответить за все неточности» (СГ: 156), но при этом говорит и следующее: «Разумеется, красная тетрадь, о чем, впрочем, проницательный читатель догадается и сам, лишь половина истории» (СГ: 157).

Фактически мы не наблюдаем здесь смены диегетических уровней: обрамленный текст так сближается с обрамляющим, что речь скорее идет о пересказе, в котором граница между уровнями стирается. В «Стеклянном городе» классические вопросы «кто видит?» и «кто говорит?» не могут получить однозначных ответов, потому что мы никогда не можем с уверенностью сказать, в какой момент пересказ перестает быть лишь свидетельством непричастного хроникера и становится плодом его собственного творческого воображения. Два голоса и два взгляда здесь сливаются, подобно тому, как в красной тетради Квинна наплывают друг на друга строки. Текст, который мы читаем, все время отделяется от красной тетради, но никогда не обретает по отношению к ней полной автономности. Он, подобно Шалтаю-Болтаю в трактовке Стиллмена, всегда находится в процессе становления, и перед читателем даже встает крамольный, но справедливый вопрос: а была ли красная тетрадь?

В этой парадигме существуют и другие «тексты в тексте» «Стеклянного города». Ни один из них не приводится непосредственно, они все пересказаны, и за длинной цепью передатчиков всегда незримо присутствует фигура анонимного повествователя, пересказывающего красную тетрадь Квинна: сливаются уровни, голоса, точки зрения и имена.

Разматывая клубок «текстов в тексте», мы от монографии Стиллмена-старшего приходим к «Новому Вавилону» Шервуда Блэка. Вымышленная брошюра вымышленного автора, по признанию Стиллмена, была нужна ему для того, чтобы высказать некоторые идеи, которые были слишком «опасными и противоречивыми» (СГ: 96). В беседе с Квинном Стиллмен признается, что ему «пришлось представить дело так, будто они [идеи] исходят от другого лица», чтобы «обезопасить» себя (СГ: 96). Множественные нарративные уровни и повествовательные инстанции часто способствуют дистан-

цированию, и перед нами неминуемо встает вопрос: не происходит ли то же самое в самой повести, в которой маски и идентичности героя позволяют поднимать болезненные вопросы, сохраняя безопасную дистанцию?

Перепоручать свои идеи и даже собственную жизнь своим творениям в целом характерно для «Стеклянного города». Так происходит и с персонажем романа Полом Остером. Он работает над статьей о «Дон Кихоте»: «Сервантес, если помните, изо всех сил пытается убедить читателя, что автор книги не он» (СГ: 116). Эта формула в высшей степени применима к «Стеклянному городу»: Стиллмен придумывает Блэка, а Квинн не чувствует ответственности за то, что пишет под псевдонимом Уильяма Уилсона, потому что не считает себя автором своих книг.

Гипотеза «Остера» о «Дон Кихоте» особенно продуктивна, если применить ее к Квинну. «Остер» говорит: «Сервантес нанимает Дон Кихота, чтобы разгадать историю самого Дон Кихота» (СГ: 119). Так как инициалы Дэниела Квинна совпадают с инициалами рыцаря Печального Образа, гипотезу «Остера» можно переформулировать так: Стиллмены нанимают Дэниела Квинна (что примечательно: по рекомендации Майкла Сааведры), чтобы тот рассказал свою историю. Но что рассказывает о себе Квинн? На первый взгляд — ничего.

О Квинне в самом начале сообщается, что он овдовел, потерял сына и что когда-то он был поэтом. Нам говорят, что больше нам о нем знать ничего и не надо, и драма Квинна этой ремаркой как бы смещается на второй план. Преграды, скрывающие ее от взгляда читателя, лишь усиливают эффект умолчания. Образ Стиллмена-младшего, которого Квинн пытается защищать, перекликается с образом собственного сына Квинна (тоже Питера), которого он защитить не смог. «Остер» выступает в роли альтер-эго Квинна, олицетворяя все то, чем тот мог бы быть, если бы не… История боли и потери разбита, таким образом, на множество фрагментов, спрятанных в стеклянном лабиринте, но различима на просвет. Намеки на имевшее место в прошлом переживание травмы рассыпаны и спрятаны в тексте — для ее выражения не существует, а может быть, никогда и не существовало языка. «Стеклянный город» делает попытку такой язык создать, и этот язык оказывается языком отражений: то, о чем прямо говорить нельзя, может рассказать только бесплотный голос из глубины лабиринта.

ЛИТЕРАТУРА

Бекузарова 2008 — *Бекузарова Ю.Н.* «Потерянный Нью-Йорк», или феномен утопического сознания в романе Пола Остера «Стеклянный город» // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2008. № 5. С. 112–117.

Бронич 2021 — *Бронич М.К.* Исторические реалии в романе Пола Остера «4321» // Филология и культура. 2021. № 4 (66). С. 157–161.

Венедиктова 2001 — *Венедиктова Т.Д.* Секрет срединного мира. Культурная функция реализма 19 века // Зарубежная литература второго тысячелетия: 1000–2000 / под ред. Л.Г. Андреева. М.: Высшая школа, 2001. С. 186–220.

Видлер 2025 — *Видлер Э.* Архитектурное жуткое: опыты о современной бесприютности / пер. с англ. П. Хановой. М.: Новое литературное обозрение, 2025.

Зенкин 2023 — *Зенкин С.Н.* Imago in fabula: интрадиегетический образ в литературе и кино. М.: Новое литературное обозрение, 2023.

Ингольд 2024 — *Ингольд Т.* Линии: краткая история / пер. с англ. Д. Шалагинова. М.: Ad Marginem, 2024.

Колхас 2013 — *Колхас Р.* Нью-Йорк вне себя / пер. с англ. А. Смирновой. М.: Strelka Press, 2013.

Карслиева 2011 — *Карслиева Д.К.* Своеобразие традиционной формы в «Нью-йоркской трилогии» Пола Остера // Вестник ВолГУ. 2011. Сер. 8. Вып. 10. С. 109–114.

Кулькина 2016 — *Кулькина В.М.* Российские исследования творчества Пола Остера: автор, жанр, метатекст в постмодернистском романе. (Сводный реферат) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7, Литературоведение. 2016. № 2. С. 230–236.

Лакофф, Джонсон 2004 — *Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем / пер. с англ. А.Н. Баранова. М.: Едиториал УРСС, 2004.

Прозоров 2009 — *Прозоров В.Г.* Пол Остер: Искусство правильных вопросов. Петрозаводск: Издательство КГПАБ, 2009.

Топорова 2024 — *Топорова А.В.* «Книга о разнообразии мира» Марко Поло — средневековый травелог? // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 1 (1). С. 156–175.

Шамина 2014 — *Шамина В.Б.* Постмодернистская саморефлексия в романе Пола Остера «Стеклянный город» // Ученые записки Казанского университета (Гуманитарные науки). 2014. Т. 156. Кн. 2. С. 224–232.

Ямпольский 2010 — *Ямпольский М.Б.* Сквозь тусклое стекло: 20 глав о неопределенности. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

REFERENCES

Bekuzarova 2008 — Bekuzarova, Yuliya N. Poteryannyi N`iu-Iork», ili fenomen utopicheskogo soznania v romane Pola Ostera «Steklyannyi gorod» ["Lost New-York, or Phenomenon of Utopian Consciousness in Pual Auster's Novel *City of Glass*"]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*. Seria 9. Filologiya [Philology], no. 5 (2008): 112–117. (In Russ.)

Bernstein 1999 — Bernstein, Stephen. "The Question is the Story Itself": Postmodernism and Intertextuality in Auster's *New York Trilogy.*" In *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, edited by Patricia Merivale and Elizabeth S. Sweeney, 134–153. Philadelphia, 1999.

Bewes 2007 — Bewes, Timothy. "Against the Ontology of the Present: Paul Auster's Cinematographic Fictions." *Twentieth-Century Literature* 53, no. 3 (2007): 273–297.

Bökös 2014 — Bökös, Borbála. "Palimpsestuous Intermediality: Paul Auster's 'City of Glass' (1985) and 'City of Glass: The Graphic Novel' (1994)." *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)* 20, no. 2 (2014): 101–119.

Brown 2007 — Brown, Mark. *Paul Auster.* Manchester, 2007.

Eckhard 2011 — Eckhard, Petra. *Chronotopes of the Uncanny: Time and Space in Postmodern New York Novels: Paul Auster's 'City of Glass' and Toni Morrison's 'Jazz'.* Bielefeld, 2011.

Espejo 2014 — Espejo, Ramon. "Coping with the Postmodern: Paul Auster's *New York Trilogy.*" *Journal of American Studies* 48, no. 1 (2014): 147–171.

Espejo 2021 — Espejo, Ramon. "New York City in Paul Auster's *The New York Trilogy."* In *The Palgrave Encyclopedia of Urban Literary Studies*, edited by Jeremy Tambling, 1–8. Palgrave Macmillan, Cham, 2021.

Gonzalez 2009 — Gonzalez, Jesus Angel. "Words Versus Images: Paul Auster's Films from *Smoke* to *The Book of Illusions*." *Literature/Film Quarterly* 37, no. 1 (January 2009): 28–48.

Iser 1981 — Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response.* Baltimore, MD, 1981.

Iampol'skii 2010 — Iampol'skii, Mikhail B. *Skvoz' tuskloe steklo: 20 glav o neopredelennosti* [*Through Dark Glass: 20 chapters on uncertainty*]. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2010. (In Russ.)

Ingold 2024 — Ingold, Tim. *Linii: kratkaia istoriia* [*Lines: A Brief History*]. Translated by D. Shalaginov. Moscow: Ad Marginem Publ., 2024. (In Russ.)

Karslieva 2011 — Karslieva, Diana K. "Svoeobrazie tradicionnoi formy v «N`iu-iorkskoi trilogii» Pola Ostera" ["Specificity of the Traditional Form in *The New-York Trilogy* by Paul Auster"]. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta*. Seria 8, 10 (2011): 109–114. (In Russ.)

Koolhaas 2013 — Koolhaas, Rem. *N'iu-Iork vne sebia* [*Delirious New York*]. Translated by A. Smirnova. Moscow: Strelka Press, 2013. (In Russ.)

Kul`kina 2016 — Kul`kina, Varvara M. "Rossiiskie issledovania tvorchestva Pola Ostera: avtor, zhanr, metatekst v postmodernistskom romane. (Svodnyi referat)" ["Paul Auster's Studies in Russia: author, genre, metatext in the postmodern novel (review)]. *Socialnye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaia i zarubezhnaia literatura*. Seria 7. Literaturovedenie, no. 2 (2016): 230–236. (In Russ.)

McCabe 1985 — McCabe, Colin. "Realism: Balzac and Barthes." *Theatrical Essays: Film, Linguistics, Literature,* 133–151. Manchester, 1985.

Martin 2008 — Martin, Brendan. *Paul Auster's Postmodernity.* New York, 2008.

Prozorov 2009 — Prozorov, Vladimir G. *Pol Oster: Iskusstvo pravilnych voprosov* [*Paul Auster: The Art of Relevant Questions*]. Petrozavodsk: KGPAB Publ., 2009. (In Russ.)

Russell 1990 — Russell, Alison. "Deconstructing *The New York Trilogy*: Paul Auster's Anti-detective Fiction". *Critique* 21, no. 2 (1990): 71–84.

Shamina 2014 — Shamina, Vera B. "Postmodernistskaia samorefleksia v romane Pola Ostera *Steklyannyi gorod*" [Postmodern Self-reflection in Paul Auster's Novel *City of Glass*"]. *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta (Gumanitarny`e nauki)* 156, no. 2 (2014): 224–232. (In Russ.)

The Sign of Three 1988 — *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*. Edited by U. Eco and T.A. Sebeoc. Bloomington & Indianapolis, ID, 1988.

Sorapure 1995 — Sorapure, Madeleine. "The Detective and the Author: *City of Glass*." In *Beyond the red notebook. Essays on Paul Auster,* edited by Dennis Barone, 71–87. Philadelphia, 1995.

Stout 1976 — Stout, Janis P. *Sodom in Eden: The City in American Fiction before 1860*. Westport, CT, 1976.

Toporova 2024 — Toporova, Anna V. «Kniga o raznoobrazii mira» Marko Polo — srednevekovyi travelog? ["Marco Polo's "On the Diversity of the World" as a Medieval Travelogue"]. *Zhurnal VShE po iskusstvu i dizajnu*, no. 1 (2024): 156–175. (In Russ.)

Varvogli 2001 — Varvogli, Aliki. *The World that is the Book: Paul Auster's Fiction*. Liverpool, 2001.

Venediktova 2001 — Venediktova, Tat'yana D. "Sekret sredinnogo mira. Kul`turnaia funkcia realizma 19 veka" ["A Secret of the Middle World. The Cultural Function of Realism"]. In: *Zarubezhnaya literatura vtorogo ty`syacheletiya: 1000—2000* [*Foreign Literature of the Second Milennium: 1000-2000*], ed. by L.G. Andreev, 186–220. Moscow: Vy`sshaya shkola Publ., 2001. (In Russ.)

Vidler 2025 — Vidler, Anthony. *Arkhitekturnoe zhutkoe: opyty o sovremennoi bespriiutnosti* [*The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*].

Translated by P. Khanova. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2025. (In Russ.)

Zenkin 2023 — Zenkin, Sergei N. *Imago in fabula: intradiegeticheskii obraz v literature i kino* [*Imago in fabula: Intradiegetic Image in Literature and Cinema*]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2023. (In Russ.)

© 2026, О.Ю. Анцыферова, Т.Д. Венедиктова, Д.В. Шулятьева и др.
Дата поступления в редакцию: 05.04.2026
Дата одобрения рецензентами: 21.04. 2026
Дата публикации: 25.06.2026

© 2026, Olga Yu. Antsyferova, Tatiana D. Venediktova, Dina V. Shulyatyeva, et al.
Received: 05 Apr. 2026
Approved after reviewing: 21 Apr. 2026
Date of publication: 25 Jun. 2026

Литература двух Америк. 2026. № 20. *Literature of the Americas,* no. 20 (2026)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-138-161
https://elibrary.ru/RYGFCI
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Анна ФОМИЧЕВА, Екатерина МОРИЛОВА

«АРХИВ ПОТЕРЯННЫХ ДЕТЕЙ» ВАЛЕРИИ ЛУИСЕЛЛИ: НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ КУЛЬТУР, ЯЗЫКОВ И ЛИТЕРАТУРНЫХ АЛЛЮЗИЙ

Аннотация: В статье анализируется «Архив потерянных детей», роман американской писательницы мексиканского происхождения Валерии Луиселли. Третий роман автора, в отличие от первых двух, в оригинале был написан не на испанском, а на английском языке и вышел в свет в 2019 г. как *Lost Children Archive*, а затем был переведен на испанский при участии Луиселли и опубликован полгода спустя под названием «Звуковая пустыня» (*Desierto sonoro*). Это мультимодальное литературное произведение, созданное на стыке текста, изображения и даже звука, прежде всего посвящено проблеме детской миграции из Мексики в США и поиску способа рассказать об этой трагедии читателям по обе стороны границы. В центре повествования — дети, которых невыносимые условия существования на родине вынуждают нелегально эмигрировать, зачастую чтобы воссоединиться с родителями в США; многие гибнут в пути или, если им и удается пересечь границу, оказываются впоследствии депортированными. Значительную роль в «Архиве потерянных детей» играют интертекстуальные элементы, благодаря которым в произведении словно завязывается диалог с текстами европейских, американских и латиноамериканских писателей, а политическая проблематика поднимается до уровня философского осмысления. Основная цель настоящей работы — сравнение англоязычного оригинала и испаноязычной версии романа, что позволяет глубже изучить такие ключевые концепты, как *миграция*, *документирование*, *звук*, *граница*, *потеря*, а также пристальнее рассмотреть лингвокультурную дихотомию *свой/чужой* в контексте произведения. Проведенное исследование позволяет предположить, что *Desierto sonoro* не является всего лишь переводом; это скорее перенос текста в пространство другой культуры, в результате которого возникает вторая версия романа как иной взгляд на происходящие события.

Ключевые слова: Валерия Луиселли, транскультурная литература, литература пограничья, перевод, концепт, интертекстуальность, нелегальная миграция, архив

Информация об авторах: Анна Владимировна Фомичева, кандидат филологических наук, старший преподаватель, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7–9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8862-5659. E-mail: a.fomicheva@spbu.ru

Екатерина Сергеевна Морилова, кандидат филологических наук, старший преподаватель, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7–9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4148-1547. E-mail: e.morilova@spbu.ru

Для цитирования: *Фомичева А.В., Морилова Е.С.* «Архив потерянных детей» Валерии Луиселли: на пересечении культур, языков и литературных аллюзий // Литература двух Америк. 2026. № 20. С. 138–161. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-138-161

LITERATURE OF THE AMERICAS — 21ST CENTURY

Литература двух Америк. 2026. № 20. *Literature of the Americas,* no. 20 (2026)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-138-161
https://elibrary.ru/RYGFCI
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Anna FOMICHEVA, Ekaterina MORILOVA

VALERIA LUISELLI'S *LOST CHILDREN ARCHIVE*: AT THE CROSSROADS OF CULTURES, LANGUAGES AND LITERARY ALLUSIONS

Abstract: The article analyses *Lost Children Archive*, a novel by Valeria Luiselli, an American writer of Mexican descent. The author's third novel, unlike the first two, was originally written in English rather than in Spanish, and was published in 2019 as *Lost Children Archive.* Then it was translated into Spanish with the participation of V. Luiselli and published seven months later under the title "The Sound Desert" (*Desierto sonoro*). This multimodal literary work, where text, image and even sound are intertwined, is primarily devoted to the problem of child migration from Mexico to the United States and the search for a way to tell readers on both sides of the border about this tragedy. The story focuses on children who have to emigrate illegally due to unbearable living conditions in their homeland, often to reunite with their parents in the United States. Many die on the way, and even if they manage to cross the border, they are subsequently deported. Intertextual elements play a significant role in *Lost Children Archive*, which enables the novel to engage in a dialogue with the works of European, American and Latin American writers, elevating political issues to the level of philosophical reflection. The primary objective of this study is to compare the English-language original and the Spanish-language version of the novel, enabling a deeper exploration of key concepts such as *migration*, *documentation*, *sound*, *borders* and *loss*, as well as a closer examination of the linguistic and cultural dichotomy of Self and Other within the context of the novel. The research suggests that *Desierto sonoro* is not just a translation; it is rather a transfer of the text into the space of another culture, resulting in a second version of the novel as a different perspective on the events.

Keywords: Valeria Luiselli, transcultural literature, borderland literature, translation, concept, intertextuality, illegal migration, archive

Information about the authors: Anna V. Fomicheva, PhD in Philology, Senior Lecturer, Saint Petersburg State University, Universitetskaya Emb. 7–9, 199034 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/00000-0002-8862-5659. E-mail: a.fomicheva@spbu.ru

Ekaterina S. Morilova, PhD in Philology, Senior Lecturer, Saint Petersburg State University, Universitetskaya Emb. 7–9, 199034 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4148-1547. E-mail: e.morilova@spbu.ru

For citation: Fomicheva, Anna, and Ekaterina Morilova. "Valeria Luiselli's *Lost Children Archive*: At the Crossroads of Cultures, Languages and Literary Allusions." *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 138–161. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-138-161

Литература двух Америк. 2026. № 20. *Literature of the Americas,* no. 20 (2026)

Artículo científico
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-138-161
https://elibrary.ru/RYGFCI
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Anna FOMICHEVA, Ekaterina MORILOVA

LOST CHILDREN ARCHIVE DE VALERIA LUISELLI: EN EL CRUCE DE CULTURAS, LENGUAS Y ALUSIONES LITERARIAS

Resumen: El artículo analiza *Lost Children Archive*, novela de la escritora estadounidense de origen mexicano Valeria Luiselli. La tercera novela de la autora, a diferencia de las dos primeras, fue escrita originalmente no en español, sino en inglés, y se publicó en 2019 como *Lost Children Archive*; luego fue traducida al español con la participación de V. Luiselli y apareció medio año después con el título *Desierto sonoro*. Se trata de una obra literaria multimodal, construida como conjunto de texto, imagen e incluso sonido, dedicada ante todo al problema de la migración infantil de México a Estados Unidos y a la búsqueda de una manera de contar esta tragedia a los lectores de ambos lados de la frontera. En el centro de la narración están los niños a quienes las condiciones de vida insoportables en su país de origen obligan a emigrar ilegalmente, a menudo para reencontrarse con sus padres en Estados Unidos; muchos mueren en el camino o, si logran cruzar la frontera, acaban siendo deportados. Un papel significativo en *Lost Children Archive* lo desempeñan los elementos intertextuales, gracias a los cuales la obra parece entablar un diálogo con textos de escritores europeos, estadounidenses y latinoamericanos, y la problemática política se eleva hasta el nivel de una reflexión filosófica. El objetivo principal del presente trabajo es comparar el original en inglés y la versión en español de la novela, lo que permite profundizar en conceptos clave como *migración, crónica, sonido, frontera, pérdida,* así como examinar más de cerca la dicotomía lingüístico-cultural lo propio / lo otro en el contexto de la obra. La investigación realizada permite sugerir que *Desierto sonoro* no es solo una traducción, sino más bien un traslado del texto al espacio de otra cultura, como resultado del cual surge una segunda versión de la novela que supone una mirada diferente sobre los acontecimientos.

Palabras clave: Valeria Luiselli, literatura transcultural, literatura de frontera, traducción, concepto, intertextualidad, migración ilegal, archivo

Información sobre las autoras: Anna V. Fomicheva, doctora en Filología, profesora titular, Universidad Estatal de San Petersburgo, Universitetskaya nab. 7–9, 199034 San Petersburgo, Rusia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8862-5659. E-mail: a.fomicheva@spbu.ru
Ekaterina S. Morilova, doctora en Filología, profesora titular, Universidad Estatal de San Petersburgo, Universitetskaya nab. 7–9, 199034 San Petersburgo, Rusia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4148-1547. E-mail: e.morilova@spbu.ru

Para citar: Fomicheva, Anna, y Ekaterina Morilova. "*Lost Children Archive* de Valeria Luiselli: en el cruce de culturas, lenguas y alusiones literarias." *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 138–161 https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-138-161

Введение

Роман мексиканско-американской писательницы Валерии Луиселли «Архив потерянных детей» (*Lost Children Archive*, 2019), затрагивающий острую тему депортации из США нелегальных мигрантов, в частности детей, вызвал живой интерес у критиков и литературоведов во всем мире, что подтверждается сотнями посвященных ему публикаций, прежде всего на испанском и английском языках [Jayasinghe 2025; Vanden Berghe 2022; Velázquez 2023]. Однако публикаций на русском языке, анализирующих это произведение Луиселли, несопоставимо меньше, хотя «Архив потерянных детей» — единственный из всех ее романов — доступен отечественному читателю в переводе[1]. Нам удалось найти лишь четыре научные статьи, которые фокусируются на категории художественного времени в романе [Воронченко, Гаврик 2021], особенностях неомифологизма как типа художественного сознания [Гаврик 2022], пограничных локусах в историко-культурном контексте [Воронченко 2022] и вопросах создания поликодового, гибридного текста [Гончарова 2025]. Тем не менее, учитывая то, что действие в романе разворачивается на стыке различных культур (и не только американской и мексиканской, как можно бы было предположить вначале) и что сам текст вырастает из многочисленных цитат из произведений европейских, латиноамериканских и американских авторов и литературных аллюзий, стоит также обратить пристальное внимание на такие особенности «Архива потерянных детей», как взаимодействие культурных и транскультурных аспектов, интертекстуальность, а также различия между англоязычной и испаноязычной версиями романа.

Роман как пример транскультурной литературы

Автор романа, Валерия Луиселли (родилась в 1983 г.), занимает особое место в современных литературах США и Мексики: ее нельзя безоговорочно отнести ни к литературе чикано, ни к мексиканской литературе, хотя сама Валерия и мексиканские литературоведы склоняются скорее к последнему варианту. Луиселли — билингв, как и еще 60 миллионов латиноамериканцев, живущих в США. Писательница

[1] *Луиселли В.* Архив потерянных детей / пер. с англ. Е. Лалаян. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2023. Далее ссылки на это изд. даются в круглых скобках с пометой «АПД» и указанием номеров страниц.

родилась в Мексике в испаноговорящей семье, но ее детство прошло в Коста-Рике, Южной Корее, ЮАР, а юность — частично в Индии и частично в Мексике, что способствовало погружению в многообразную языковую среду: в школе она обучалась преимущественно на английском языке, затем поступила в университет в Мехико и стала писать свои произведения на испанском, пытаясь "приручить" свой родной язык, контакта с которым ей не хватило в отрочестве. Луиселли была убеждена, что никогда не будет писать художественную прозу на английском, но, когда ее дочь начала говорить по-английски, у этого языка появилась необходимая для творчества «эмоциональная аура»[2]. С 2011 писательница живет в Нью-Йорке, преподает в различных университетах (таких как Purchase College, Harvard University и т.д.). Можно ли отнести ее творчество к мексиканской литературе на основании того, что она родилась в Мексике и прожила там в общей сложности 11 лет? Является ли роман «Архив потерянных детей», который на данный момент представляет собой единственное ее произведение, написанное на английском языке, достаточным основанием, чтобы назвать ее американским писателем?

По всей видимости, рассматриваемый роман Валерии Луиселли в очередной раз ставит вопрос о границах национальных литератур в современном мире и о формировании транскультурной литературы XXI в. По собственному признанию писательницы, начиная работать над новым произведением, она пишет заметки на двух языках и ждет, какой из них станет основным[3]. В первых двух романах Луиселли выбор был сделан в пользу родного испанского (*Los ingrávidos / Faces in the Crowd*, 2010; *La historia de mis dientes / The Story of My Teeth*, 2013), а «Архив потерянных детей» был написан на английском. Роман, опубликованный в 2019 г., переведен на более чем 20 языков и вошел в лонг-лист Букеровской премии.

Художественное произведение Валерии Луиселли повествует о путешествии семьи — двух взрослых и двух детей — из Нью-Йорка в Аризону на машине. В начале романа у читателя создается впечатление, что он читает эссе о поиске пропавших или депортированных детей, а ближе к концу документальность оказывается вытеснена

[2] "Samanta Schweblin & Valeria Luiselli Interview: Revelation of a Secret." February 12, 2018. https://vimeo.com/255359280

[3] "Let Me Open the Window: Valeria Luiselli in conversation with Jennifer Acker at LitFest 2023." June 22, 2023. https://www.thecommononline.org/let-me-open-the-window-valeria-luiselli-in-conversation-with-jennifer-acker-at-litfest-2023/

потоком сознания, в котором реальное соседствует с символическим. Мама, рассказчица первой части, описывает проекты в области звукозаписи, над которыми они с мужем работают в ходе поездки, и размышляет над внутрисемейными отношениями. Мамин проект связан с миграционным кризисом на границе и депортацией детей-нелегалов с территории США. Папа, в свою очередь, изучает историю апачей, которых он рассматривает как последних свободных людей в этой стране; прежде всего его интересует вопрос выселения индейцев с их исконных земель. В остальных частях романа рассказчиком преимущественно является десятилетний мальчик, и все большую роль в произведении начинает играть переплетающаяся с основным повествованием «книга-в-книге», которую мама читает девочке и мальчику — это «Элегии потерянным детям» (Elegies for Lost Children), написанные вымышленным автором Эллой Кампосанто (чья фамилия переводится с итальянского и испанского как «кладбище»). Сюжетом «Элегий» становится история нелегального перехода американо-мексиканской границы группой из семи детей. Их сопровождает проводник (“coyote”), который, как и трое его подопечных, погибает в пути. В третьей и четвертой частях романа все эти линии повествования мастерски объединены автором, слиты в напряженном диалоге сознаний и историй героев: мальчик и девочка убегают от родителей на поиски “lost children” и встречаются с детьми из вымышленных «Элегий».

Роман является многоуровневым и предлагает читателю определенную свободу интерпретации: его можно прочесть как историю одной постепенно распадающейся семьи, как современную летопись странствий по США, как описание борьбы индейцев-апачей с «белоглазыми» поселенцами, как историю «потерянных» на границе детей — нелегальных иммигрантов, в том числе детей Мануэлы, приятельницы мамы. Но основным сюжетообразующим элементом являются размышления о способе создания архива и фиксации индивидуальной и коллективной памяти.

Основные концепты

Произведение Валерии Луиселли строится вокруг нескольких ключевых транскультурных концептов, к которым относится прежде всего ***звук***: герои романа (Papa and Mama, папа и мама) как профессиональные звукооператоры фиксируют все происходящее вокруг с по-

мощью микрофонов; в машине дети слушают песни и книги, которые читает им мама, а взрослые слушают новости по радио; в багажнике автомобиля в коробках лежат книги по теории звукозаписи и компакт-диски, например «Голоса тропического леса»; конечной точкой путешествия и его кульминацией оказывается каньон Эхо. Название произведения на испанском языке (*Desierto sonoro — Звуковая пустыня*) делает больший акцент на линии звука/эха, уводя читателя в эпику устного творчества, в то время как оригинальное английское название концентрирует внимание читателя на способе рассказывания истории (*Lost Children **Archive***). Следовательно, другим концептом, который играет важную роль в повествовании, является ***документирование***: *хроника* (как процесс) и тесно связанный с ним *архив* (как результат). Не случайно восемь подглав романа имеют названия ***archive***. Как фиксировать происходящее? Из какой именно точки рассказывать о трагических моментах истории и современности?

В образе отца представлен «документатор» (“documentarian” — близко к “grammarian”, “librarian”, “historian”) — отстраняющийся от реальности, предпочитающий сохранять дистанцию от своего предмета исследования, а именно индейцев-апачей как представителей уже давно ушедшей эпохи. Мама, в свою очередь, относит себя к «документалистам» (documentarist — близко к “vocalist”, “florist”, “journalist”), для которых характерно более личное, более вовлеченное и более сопереживающее отношение к рассматриваемым проблемам — чаще всего злободневным, таким как депортация нелегальных иммигрантов:

> We drove her from New York, I say.
> We do radio, my husband says.
> We are documentarists, I sometimes say.
> Documentarians, he corrects me[4].
> (Мы приехали сюда из Нью-Йорка, говорю я.
> Мы работаем на радио, говорит мой муж.
> Мы документалисты, иногда говорю я.
> Документаторы, поправляет меня муж (АПД: 182-183)).

[4] Luiselli, Valeria. *Lost Children Archive*. London: 4th Estate HarperCollins Publishers, 2020: 129. Далее ссылки на это изд. даются в круглых скобках с пометой “LCA” и указанием номеров страниц.

Эта первая дихотомия, которую предлагает автор читателю — противопоставление двух способов документирования реальности. Мальчик же стремится объединить эти два подхода, а его хроника — прежде всего визуальная (фотографирование), а не аудиальная, как у отца и матери. За счет этого происходит расширение рассматриваемого концепта.

> I came up with a plan, and this was the plan. I'd become a documentarist and a documentarian. I could be both, for a while, at least on this trip. I could document everything, even the little things, however I could (LCA: 210).
>
> (И тогда у меня созрел план, и план был такой. Я стану и документалистом, и документатором. Мог же я какое-то время побыть и тем и другим, хотя бы пока мы в поездке. Я мог бы все документировать, даже всякие мелочи, хоть как-нибудь (АПД: 285)).

Во второй части книги можно даже отметить кинестетическую составляющую подхода к созданию хроник, поскольку мальчик, взяв с собой сводную сестру, отправляется на поиски потерянных детей, погружаясь в мир исследуемого целиком, а не оставаясь сторонним наблюдателем:

> So this is what I decided. The next morning before Ma and Pa woke up, you and I would leave. We'd walk for as long as we could, like the lost children had walked, even if we might get lost (LCA: 237).
>
> (И вот что я решил. На следующее утро, пока ма и па еще будут спать, мы с тобой уйдем. Мы будем идти столько, сколько сможем пройти, как шли те потерянные дети, даже если нам тоже грозит потеряться (АПД: 318)).

Завершающая текстовая часть произведения представляет собой транскрипт аудиосообщения, которое записывает мальчик на диктофон для своей пятилетней сестры (далее следуют 24 снимка на Polaroid, по сюжету романа сделанные мальчиком, а в реальности — автором). Таким образом, противоречие звукового/визуального и устного/письменного решается созданием триады текста – звука – графического изображения. Все эти составляющие позволяют говорить об «Архиве потерянных детей» как о мультимодальном романе. Частью романного целого также являются географические карты,

вырезки из газет, старые фотографии, заметки, списки, фрагменты отчетов о смерти детей. Совокупность этих элементов заставляет читателя глубже задуматься о природе документального текста.

Другим концептом, который коррелирует с предыдущим и также играет значительную роль в рассматриваемом произведении, является ***нарратив***: рассказывание историй как процесс, виды повествования, сюжет рассказов, косвенная речь, значимость рассказчика, роль слов в жизни супружеской пары (LCA: 59). Валерия Луиселли использует характерный для латиноамериканской хроники прием, когда автор, рассказывая историю, одновременно говорит о том, как ее написание изменило его. Мама долго не может найти нужный тон повествования о трагических судьбах нелегальных мигрантов и к концу первой главы она понимает, что выбрала не тот сюжет, что она должна рассказать историю тех детей, которых уже нет в живых (и эта связь с прошлым роднит ее проект с папиным). Однако в этот момент автор передает роль рассказчика мальчику, и вторая часть произведения строится как эхо первой: названия подглав совпадают[5], но перед нами рассказ с другой точки зрения об уже известных событиях. Вспоминается подобный прием в романе «Шум и ярость» Уильяма Фолкнера, но как раз этой книги нет в багажнике машины героев, есть лишь скрытая аллюзия на нее. Это вторая (после documentarian / documentarist) дихотомия — столкновение двух способов рассказывания в романе: от лица мамы и от лица мальчика. Отметим, что похожие «эхо-отношения» (пересказ той же истории, но с другими деталями и сменой порядка подглав) существуют между оригиналом романа и его переводом на испанский. Также важно, кто является адресатом сообщения: мальчик рассказывает о произошедшем своей пятилетней сестре, т. е. ребенок рассказывает историю потерянных детей другому ребенку.

Еще в багажнике машины нет произведений Х. Кортасара, но аллюзии на них, безусловно, присутствуют. В интервью Валерия Луиселли признается в любви к роману «Игра в классики», его экспериментальности, игровому началу и активной роли, отводимой читателю[6]. Однако «Архив потерянных детей» скорее имеет параллели с поздним этапом творчества аргентинского классика, когда

[5] Лишь 5 из 50 подглав второй части имеют оригинальные названия.

[6] Valeria Luiselli on Freedom, First Love, and Mayan Ruins 2019. (February 20, 2019). https://lithub.com/valeria-luiselli-on-freedom-first-love-and-mayan-ruins/

в 70-е годы значительное место в его романах, рассказах и коллажах занимает политическая тематика. Можно отметить аналогии в использовании принципа коллажа (фотографий, карт, библиографических списков) и включения газетных заметок в текст романа («Книга Мануэля»), принадлежности рассказчика/писателя к двум мирам (в этом случае не латиноамериканскому и европейскому, а североамериканскому и латиноамериканскому), взаимопроникновении жанров романа и эссе.

Особое значение в «Архиве потерянных детей» имеет концепт ***миграция*** — несмотря на то что соответствующая концепту лексема не представлена ни в англоязычном, ни в испаноязычном названии произведения, в отличие от рассмотренных выше “archive” (архив) и “sonoro” (звуковой). В тексте романа постепенно осуществляется поиск необходимых лексем, составляющих преимущественно ядро концепта:

> <…> hundreds of children arriving alone, every day, thousands every week. The broadcasters are calling it an **immigration crisis**. A **mass influx** of children, they call it, a sudden **surge**. They are **undocumented**, they are **illegals**, they are **aliens**, some say. They are **refugees**, legally entitled to protection, others argue (LCA: 39-40).
>
> (каждый день сотни детей нелегально переходят границу в одиночку, без взрослых, тысячи — каждую неделю. Дикторы на радио называют это иммигрантским кризисом. Массовый наплыв детей, как они выражаются, внезапно взметнувшаяся волна. Документов при них нет, это нелегалы, чужаки, говорят другие. Нет, они беженцы, возражают третьи, по закону им полагается защита (АПД: 57)).

В первой части произведения мама старается подобрать подходящие слова и способ рассказать о трагедии депортированных детей. По мере приближения героев к Аризоне тема миграционного кризиса, при котором невинные дети гибнут в пустыне или подвергаются депортации обратно в те страны, из которых они бежали не от хорошей жизни, рассматривается все шире во времени и пространстве, чему способствуют папины истории про апачей, чтение вслух «Элегий потерянных детей» и перечисление содержимого коробок, где есть книги, рассказывающие о детской миграции, такие как «Крестовый поход детей» Марселя Швоба и «Врата рая» Ежи Анджеевского.

Полароид. «Справа от нас тянется длинная затянутая сеткой ограда, по ту сторону на летном поле замер маленький самолетик, к единственной дверце приставлен трап» (Valeria Luiselli. *Lost Children Archive*. London: 4th Estate Harper Collins Publishers, 2020: 362). О процессе создания фотографии рассказывается в подглаве «Самолет» (LCA: 180), описывающей момент депортации детей.

В пятой коробке хранится заметка о так называемых «сиротских поездах», которые в 1850-1920-х гг. вывезли из Нью-Йорка и Бостона около 200 000 детей-сирот (АПД: 333). Автор признается, что призывает на помощь мировую культуру в попытке хоть как-то осмыслить современную трагедию, представить себе, как будет видеться история потерянных на американской границе детей в будущем.

Расширение и углубление понимания концепта ***миграция*** в романе достигается за счет последовательного использования интертекстуальности. Сам автор отмечает роль интертекста в романе:

Like my previous work, *Lost Children Archive* is in part the result of a dialogue with many different texts, as well as with other nontextual sources (LCA: 381).

(Как и моя предыдущая книга, «Архив потерянных детей» отчасти представляет собой мои диалоги с множеством различных текстов, а также нетекстовых источников (АПД: 472)).

Книги, которые цитируются в романе в оригинале или переводе (например, «Канто I» американского поэта Эзры Паунда или «Дуинские элегии» австрийского писателя Райнера Марии Рильке), или выступают эпиграфами к главам (произведения хорватской писательницы Дубравки Угрешич), или ощущаются читателем как аллюзии (например, «Миссис Дэллоуэй» английской писательницы Вирджинии Вулф), создают многоуровневый транскультурный нарратив, что исключает возможность дать простые ответы на бесконечно сложные вопросы, мучающие человечество уже много лет: Что есть граница между государствами? Если у гражданина есть законное право на свободу передвижения (the right to mobility), выбор места пребывания и жительства внутри конкретного государства, почему такое право не распространяется на весь земной шар? В чем разница между беженцами и нелегальными мигрантами?

Еще одно расширение концепта ***миграция*** происходит за счет размышлений о жизни испаноязычных иммигрантов в США. Направляющаяся к южной границе страны семья сама по себе — метафора смешения культур и современной лингвистической ситуации в США, где, напомним, 60 миллионов жителей — билингвы, говорящие на испанском и английском. Папа — коренной американец, говорит только по-английски; мама — мексиканка, легально эмигрировала в США и давно живет здесь, имеет работу и страховку, свободно говорит на английском и испанском. Однако она ощущает двойственность своего положения, привилегированность по отношению к тем, кто не имеет документов. Она одновременно внутри государственной системы и вне ее. В подглавах «Семейная фабула» и «Основополагающие мифы» рассказывается про образование их семьи как про историю возникновения государства. Присутствует даже выбор священных фигур: в новой квартире на кухне мама вешает портрет мексиканского революционера Эмилиано Сапаты, а папа — афроамериканского правозащитника Малькольма X (LCA: 9).

Таким образом, тема миграции включает в себя размышления о сосуществовании этих двух языковых и культурных миров внутри одной страны. В свою очередь, тема взаимодействия двух культур, доминантной англоязычной и находящейся в подчиненном положении испаноязычной, также постепенно расширяется за счет появления в романе других языков. Так, когда рассказчица и Мануэла (мама двух «потерянных» девочек) встречаются в школе на родительском собрании, они говорят предположительно по-испански, ибо Мануэла не очень хорошо владеет английским. Далее оказывается, что языковая ситуация двух женщин-мексиканок, живущих в США, сложнее: Мануэла рассказывает, что она родом из Оахаки, где говорят на трике, а рассказчица признается, что ее бабушка еще говорила на отоми, но обе женщины уже не владеют исконными языками, их матери сделали выбор в пользу испанского (LCA: 16).[7]

Рассказчица и ее муж документируют звуковой ландшафт Нью-Йорка; когда они завершают проект, оказывается, что им удалось зафиксировать 800 языков. Так через повороты сюжета читателя будто призывают не разделять жителей на местных и мигрантов, англого-

[7] Параллельно из папиных историй дети узнают о том, что Джеронимо, военный предводитель чирикауа-апачей, был мексиканцем по происхождению, но ненавидел мексиканцев, мог переводить с языка апачей на испанский, но так и не выучил английский (АПД: 66).

Валерия Луиселли. Интервью для телевидения Автономного университета штата Мехико, 26 августа 2022 года. https://youtu.be/mKsduIpbOGI?si=3tp2Pkmur0wH_Ofw

ворящих и латиносов (gringo/ hispanos), а приглашают его расширять свое знание языкового и культурного контекста происходящего в США в настоящее время.

Автор рассматривает проблему миграции и мультикультурного общества как глобальную — и территориально, и темпорально. В подходе Валерии Луиселли при всей видимой широте можно отметить некую отстраненность, и временами создается впечатление, что взгляд автора словно парит над анализируемой проблемой — подобно тем орлам, которые в романе все время сопутствуют странствующим в пустыне детям (лексема *eagle(s)* (орел/ орлы) повторяется в книге 61 раз). В. Луиселли подталкивает читателя к уходу от дихотомии, к сглаживанию черного и белого — несмотря на то что, вероятнее всего, роман изначально задумался как политическое высказывание. В телеинтервью Автономному университету штата Мехико (UAM) писательница говорит: «Я решила из самого центра империи обратиться к ним (американцам) на их языке и показать им многослойность латиноамериканской миграции в США и систематическое насилие, которому они подвергают этих “других”, которые мы. И это “мы” широкое, в романе в него также включены индейцы — как первый объект систематического насилия американского государства»[8]. Однако в интервью газете *The Guardian* Луиселли признает, что «художественная литература должна дышать» и политический подход «не сработал»[9].

Семантически близким предшествующему концепту также является концепт ***границы*** — еще одна ключевая составляющая романа. Он актуализируется прежде всего через лексему *border*, используемую в тексте более 50 раз. Роман, созданный на границе нескольких культур, тематически посвящен пересечению государственной границы и заставляет размышлять о языковых и культурных границах

[8] Entrevista Valeria Luiselli. https://www.youtube.com/watch?v=mKsduIpbOGI

[9] Brockes, Emma. “Children chase after life, even if it ends up killing them.” *The Guardian (*March 8, 2019). https://www.theguardian.com/books/2019/mar/08/valeria-luiselli-interview-lost-children-archive

внутри американского общества, а также о границах документального и вымышленного в литературе. Многослойность этого концепта раскрывает Фернандо Аинса, известный литературовед и писатель, автор трудов по теории латиноамериканской культуры и литературы: граница — это не только территория власти, но и то, что помогает осознавать свою собственную идентичность, принимая инаковость соседа; это не только разделительная линия, но и место встречи. Он образно определял границу как проницаемую мембрану, которая обеспечивает осмотическое взаимодействие различных культурных полей [Аинса 2014: 32]. Граница в «Архиве потерянных детей» рассматривается на нескольких уровнях: географическом, политическом, лингвистическом, психологическом, философско-цивилизационном. Ее переход становится тяжелым испытанием и причиной гибели тысяч детей. Символически именно до Великого водораздела американского континента и доезжают главные герои на машине, и именно там случается кульминационное слияние всех сюжетных линий романа.

Наконец, еще одним концептом, важным для глубокого понимания произведения Луиселли, является ***потеря***, которая актуализируется через частотное использование в англоязычном оригинале таких лексем, как lost/ lose/ losing (например, лексема *lost* в тексте романа встречается 207 раз на 350 страницах, а также используется в названии произведения). Потеря в романе раскрывается с разных сторон: теряются мальчик и девочка — главные герои произведения; дети-мигранты из «Элегий» расстаются с жизнью, пытаясь перейти границу; теряются дочки Мануэлы, убежавшие из центра временного содержания перед депортацией; утеряны тела погибших в пустыне, от них остаются лишь вещи (Their few belongings will outlive their corpses (LCA: 381)); мальчик оставляет в поезде книгу про потерянных детей; каждый из родителей утрачивает сына или дочь при разводе, а мальчик с девочкой теряют связь друг с другом. Потеря также остро воспринимается и на более глобальном уровне: утрачивается вера в человечность, в прогресс, в торжество добра.

Роман на английском языке — «из самого центра империи»

Многоуровневость повествования в «Архиве потерянных детей» также проявляется за счет того, что роман выстроен на перекрестке различных культур (американской, мексиканской, индейской

культуры апачей и т.д.) и различных языков (доминантных, таких как английский и испанский, и миноритарных, таких как трике и отоми). Каким же образом пересекаются различные лингвокультурные тропинки повествования в романе Валерии Луиселли? Для начала обратимся к роли английского как языка, на котором написан оригинал романа, и к транслируемой через него американской и исторически связанной с ним английской культуре.

Территориально главные герои романа — мама, папа и двое детей — всё время находятся на территории США. Границу с Мексикой физически они не пересекают — это происходит только в их беседах, в воображении или в книгах, которые они читают. И разговаривают они друг с другом — а также с полицейскими, продавцами книжных магазинов, а главное, с любопытствующими посетителями кафе и прохожими — только на английском языке. Общение на этом языке позволяет рассказчице, эмигрантке мексиканского происхождения, имагологически оставаться хотя бы немного «своей» в своих странствиях из Нью-Йорка на Юго-Запад США, где отношение к иммигрантам, говорящим на испанском языке или даже с испанским акцентом, может быть порой негативным:

> Then, in a gas station outside a town called Loco, I get asked about my accent and place of birth, and I say no, I was not born in this country, and when I say where I was born, I don't even get a nod in return. Just cold, dead silence, as if I've confessed a sin (LCA: 129).
>
> (На автозаправке при выезде из городка Локо другие бдительно любопытствующие граждане пристают ко мне с вопросами, откуда у вас такой акцент и из какого штата будете, я отвечаю, что я из другой страны, и уточняю из какой; не удостаиваюсь даже кивка. Лишь холодности, ледяного молчания, как будто я призналась в тяжелом грехе (АПД: 183)).

В «Архиве потерянных детей» встречается значительное количество реалий, относящихся прежде всего к американской культуре и политической жизни. Это и образцы американского кинематографа, прежде всего вестерны (такие как «Шериф со сломанной челюстью»: *The Sheriff of Fractured Jaw)*, и известные музеи (например, Музей НЛО: The UFO Museum in Roswell), и географические названия (Каньон скелетов: Skeleton Canyon; Муниципальный аэропорт Артезия: the Artesia Municipal Airport), и названия газет и журналов

(Нью-Йорк Таймс: New York Times), и наименования различных организаций (Ассоциация адвокатов города Нью-Йорка: the New York City Bar Association). Испаноязычных реалий в тексте существенно меньше, главным образом это географические названия (Amarillo, Dos Cabezas) и объекты флоры и фауны (saguaro, tuna, coyote), большинство которых известно англоязычному читателю.

Музыка, которая звучит в машине во время поездки, также преимущественно американская:

> I don't know, when the boy suggests a poll as we take a left on Route 285, south out of Roswell, if my favorite song on this trip is Kendrick Lamar's "Alright," which the boy knows by heart and loves, or Laurie Anderson's "O Superman," which the girl always wants to listen to again and again, or a song quite outside my generational listening habits, called "People II: The Reckoning," by a band from Phoenix called Andrew Jackson Jihad — a name we hope is somehow ironic, though we're not sure in which way it could or should be ironic (LCA: 176).
>
> (Мы берем влево по автостраде 285 к югу от Розуэлла, а я не знаю, что сказать мальчику, когда он устраивает мне опрос, какую песню я бы посвятила нашей поездке: «Все путем» Кендрика Ламара, которую мальчик любит и знает наизусть, «О, супермен» Лори Андерсон, которую девочка всегда не прочь послушать раз сто подряд, или ту, что в силу моего возраста выпадает из круга моих музыкальных пристрастий, песню «Люди II: Расплата» группы из Финикса, называющей себя «Джихад Эндрю Джексона» — остается надеяться, что несколько иронично, хотя не поймешь, в чем здесь может быть ирония (АПД: 243)).

Песня Дэвида Боуи *Space Oddity* выполняет сюжетообразующую функцию в двух последних главах второй части. Мексиканская же песня «звучит» в романе лишь однажды, когда дети хоронят стрекозу и им нужно вспомнить песню о смерти.

С лингвистической точки зрения также интересно проанализировать обсуждение англоязычного мондегрина главными героями романа. Мондегрин — искажение аудиального восприятия фрагмента текста, ведущее к непреднамеренному образованию нового текста, фонетически или графически схожего с первоисточником, но отличного по смысловому содержанию. Мама и мальчик горячо обсуждают, как же правильно петь фрагмент песни: "**fight-or-flight mode**" или

“**firefly mode**” (LCA: 177). Смысл песни может интерпретироваться по-разному в зависимости от того, кому из героев что слышится: **firefly** – светлячок (по мнению мамы, это словно включение в собственную жизнь или выключение из нее) или а **fight-or-flight** (mode/reaction) — «сражайся или убегай». Последнее означает инстинктивную физиологическую реакцию на угрожающую ситуацию, и мальчик склоняется именно к такому восприятию песни. В контексте романа рассматриваемый англоязычный мондегрин играет немаловажную роль: именно мальчик принимает экзистенциальное решение искать пропавших дочерей Мануэлы, окунувшись в такую же угрожающую жизни ситуацию, как они (“like the lost children had walked, even if we might get lost <…> We’d look for the two lost girls there.” (LCA: 237); «как шли те потерянные дети, даже если нам тоже грозит потеряться <…> и будем там искать потерянных девочек» (АПД: 318)), а не находясь в достаточно комфортных условиях автомобиля и придорожных мотелей и рассуждая оттуда о тяжелой доле иммигрантов.

Особую роль в «Архиве потерянных детей» играет именно американская (и порой — шире — англоязычная) художественная литература, которая является частью культурного кода этой нации. В тексте романа упоминаются многочисленные писатели, эссеисты и поэты, такие как Эмили Дикинсон (Emily Dickinson), Сьюзен Зонтаг (Susan Sontag), Эзра Паунд (Ezra Pound) и т.д. Некоторые другие американские авторы словно остаются за кадром, но ясно ощутимы аллюзии на их произведения, например на романы Фенимора Купера (Fenimore Cooper): в «Архиве потерянных детей» главные герои шутливо подбирают для себя индейские имена (Swift Feather, Lucky Arrow, Papa Concise, LCA: 107–108). В третьей части книги преобладает литературный прием потока сознания, который, по словам самой Валерии Луиселли, был навеян именно произведениями англичанки Вирджинии Вулф (Virginia Woolf) (LCA: 381). Более того, некоторые литературные произведения, такие как «Повелитель мух» (*Lord of Flies)* и «На дороге» (*On the Road)* (несмотря на несколько критическое отношение к этой книге самой рассказчицы), будто формируют фундамент романа: современные герои, словно их предшественники из романа Джека Керуака, пересекают страну на автомобиле по пути к мексиканской границе. Словно подростки из произведения англичанина Уильяма Голдинга, дети из произведения Луиселли оказываются на необитаемом острове — на острове грузового поезда, а потом и пустыни — и должны выжить… В свою очередь, американская

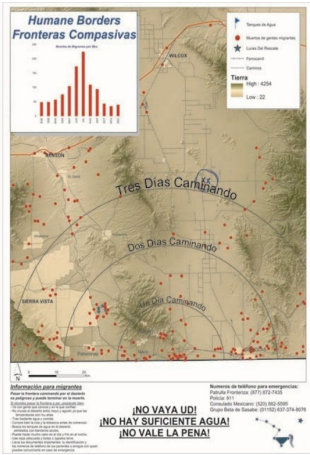
поэзия, в частности творчество лауреата Пулитцеровской премии Голуэя Киннелла, становится основой, на которой строится новый этап жизни по меньшей мере двух главных героев:

> My husband once told me that when the boy was small, still a baby, right after his biological mother had died, he would wake up almost every night from nightmares, crying inside the rickety crib where he slept. My husband would walk over to the boy, pick him up, and, holding him in his arms, sing him some lines from a poem he liked, by Galway Kinnell:
>
> When I sleepwalk
>
> into your room, and pick you up… (LCA: 159–160)
>
> (Мой муж как-то рассказал мне, что, когда мальчик был еще совсем младенцем, сразу после того, как умерла его биологическая мать, он чуть не каждую ночь просыпался от кошмаров и громко плакал в хлипкой расшатанной кроватке, куда его укладывали на ночь. Муж шел к нему, вынимал из кроватки и на руках укачивал, напевая в качестве колыбельной строки из своего любимого стихотворения Голуэя Киннелла:
>
> Когда я во сне захожу
>
> к тебе в комнату, и беру тебя на руки… (АПД: 219–220))

Если англоязычная литература становится «строительным материалом» текста романа Луиселли, то испаноязычные слова, даже описывающие окружающую действительность, представляются в оригинальном тексте романа как нечто чужеродное, как элементы Другого (Other):

> so in my head I was able to make a list of real things that existed around us in that desert, the sidewinder snakes, the scorpions, coyotes, spiders, creosotes, teddy bear **chollas**, **jojobas**, **saguaros** <…> (LCA: 320)

Символично и то, что в романе англоговорящие дети — несмотря на все опасности — выживают, их благополучно находят, они уже не ‘lost’, в то время как испаноговорящие дети (предположительно, и дочери Мануэлы), оказавшиеся в похожих экстремальных условиях, погибают, а из семи героев параллельного повествования (*Elegies for Lost Children*) к концу романа в живых остаются лишь четверо. В этом есть определенная горькая ирония: для детей граждан США даже в зоне опасности существуют заведомо иные шансы на то, чтобы выжить. Для



Карта смерти. Valeria Luiselli. *Lost Children Archive*. London: 4th Estate Harper Collins Publishers, 2020: 243. В оригинале романа карта содержит испанский текст, она информирует мигрантов о смертельной опасности пересечения границы в этом месте. Красными точками обозначены места, где были найдены тела погибших. Процесс создания карты описан в подглаве «Каньон Эхо». Подобные карты для поиска информации о пропавших родственниках можно найти на ресурсе https://www.humaneborders.org/

них странствие к каньону Эхо — пусть и страшное, но приключение, невероятно опасная игра, в то время как для множества мексиканских детей, пытающихся пересечь границу и попасть в Аризону, где, возможно, когда-то обитали их предки — это вопрос жизни и смерти.

Таким получается взгляд на проблему «из самого центра империи», который представлен англоязычному читателю с апеллированием к многочисленным элементам его культурного кода. Интересно также проследить, как раскрывается произведение Луиселли перед испаноязычным читателем: является ли *Desierto sonoro* всего лишь переводом романа *Lost Children Archive* — или чем-то большим?

«Звуковая пустыня» — перевод или испанская версия романа?

Произведения Валерии Луиселли исследователи относят к литературе, «рожденной в переводе» (born translated) [Logie: 207]. Из истории создания романа следует, что уже при написании автор задумывается о его переводимости на другие языки. Еще до издания «Архива потерянных детей» в оригинале его перевод на испанский был поручен Даниэлю Салданье (Daniel Saldaña, род. 1984), писателю, поэту, непрофессиональному переводчику. В интервью он так описывает процесс создания *Desierto sonoro*: «Я перевел первый вариант, то есть всю книгу от начала до конца, почти не советуясь с автором, это была самостоятельная работа. А потом на основании моего полного перевода, как от отправной точки, началась наша совместная работа с Валерией, а затем еще добавились правки редакторов»[10].

[10] Entrevista a Daniel Saldaña París “Yo no tengo ego de traductor”: Daniel Saldaña París y *Desierto sonoro*.” https://maremotom.com/yo-no-tengo-ego-de-traductor-daniel-saldana-paris-y-desierto-sonoro/

Если и рассматривать «Звуковую пустыню» как перевод, то он выполнен с максимальным применением доместикации. Переводчики опускают детали, важные для американских читателей (например, отсылки к названиям глав из книг Джека Керуака, информацию о важности включения медицинской страховки в рабочий контракт, некоторые американские топонимы), и, напротив, добавляют новые, актуальные для носителей мексиканской культуры (сравнение с известной певицей Чавелой Варгас, описание языковой ситуации в регионе Миштека) или меняющие взгляд на миграционный кризис:

> I liked the days we spent in schools, sampling children (LCA: 13).
>
> Yo prefería los días que pasábamos en espacios cerrados, contenidos, sobre todo en lugares como las escuelas, **donde existían tantos idiomas pero confluían todos —violentamente — en el inglés**[11].
>
> Most people think of refugees and migrants as a foreign problem. Few conceive of migration simply as a **national reality** (LCA: 50).
>
> La mayoría de la gente piensa en los refugiados y en los migrantes como un problema de política exterior. Pocos conciben la migración sencillamente como una **realidad global que nos atañe a todos** (DS: 50).

Часто то, что выражается в английской версии одним словом, в испанском тексте становится целым предложением:

> Predictably (LCA: 7).
>
> Entonces, tal vez de manera un poco predecible (DS: 10).

Иногда добавляются или заменяются детали, не связанные с культурными различиями:

> I had a little **girl** (LCA: 13).
>
> tenía una **hija de dos años y muchas deudas** (DS: 15).

> Play with your toys (LCA: 15).
>
> El primero que habla, pierde (DS: 17).

[11] Luiselli, Valeria. *Desierto Sonoro*. Trad. de D. Saldaña París y V. Luiselli. Madrid, 2019: 15. Далее ссылки на это изд. даются в круглых скобках с пометой "DS" и указанием номеров страниц.

Реже английский текст оказывается богаче на детали:

> That point was the apartment where we had lived together for four years. It was **a small but luminous space where we had become a family. It was the center of gravity we had now, suddenly, lost** (LCA: 38).
>
> <…> esas líneas regresaban y concurrían siempre, al final del día, en un mismo punto, en **la mesa del comedor** (DS: 40).

Испанский текст в этом примере более лаконичен. Местом встречи семьи является не квартира, а обеденный стол в ней, но не упоминается, что теперь эта совместность потеряна.

Нейтральные «американец» и «офицер пограничного патруля» (АПД: 27) (American, Border Patrol officer (LCA: 18)) превращаются в испанском в презрительные gringo и oficial de la migra (DS: 18).

При переводе на испанский фрагменты текста оказываются переставленными: реплики и абзацы могут перемещаться внутри подглав, пятая элегия меняет свое местоположение в тексте романа. По-разному называются части (“Reenactment” / “Archivos de ecos”) и подглавы (“Itemnization” — детализация / “Desglose” — сечение, “Acoustemology” / “Ondas sonoras”). “Alone together” в первой части переведено как “Juntos a solas” (одинокие наедине), а во второй — более точно “Juntos y solos”. Некоторые подглавы в испанской версии расположены в другом порядке (“Shuffle”, “Beds”) или отсутствуют (“Jukeboxes and coffins” в первой части). Нами было выделено около 100 принципиальных текстуальных разночтений английской и испанской версии, что, учитывая участие в процессе автора (между прочим, профессионального переводчика), никак нельзя списать на случайные ошибки.

В *Desierto sonoro* английские слова органично вплетаются в испанский текст, способствуя воссозданию двуязычного мира, в котором живут герои. В то время как в оригинале английский доминирует, в испанской версии языковая граница более размыта. Значит ли это, что, с точки зрения автора, для американцев и для латиноамериканцев эта история должна быть рассказана немного по-разному?

Из этой мозаики вроде бы незначительных различий американских или мексиканских реалий складывается картина, где незаметно сдвигается точка отсчета в этой сложной системе «мы/они», граница географическая, политическая и психологическая. Таким образом, можно рассматривать дихотомию испаноязычной и англоязычной версии романа как продолжение поиска подходящей точки зрения для

описания миграционной трагедии. Можно предположить, что автор в тандеме с переводчиком продолжает писать роман, переводя его на испанский, тем более что так уже случалось с ее предыдущими романами [Logie: 211–212].

Заключение

Desierto sonoro является тем, что Валерия Луиселли обозначает как «перевод на язык другой культуры» (traducción cultural). Это не классический перевод на иностранный язык со стремлением передать культурные особенности оригинала, а именно перенос текста в пространство другой культуры. В этом сложном процессе адаптации и редактирования текста, где одни реалии заменяются другими, меняются местами реплики и абзацы, появляются и исчезают детали интерьера или пейзажа, рождается многоуровневое произведение, поднимающее острейшую проблему миграции детей: написанное по-английски — в надежде достучаться до американского общества, написанное по-испански — в стремлении помочь латиноамериканским мигрантам глубже осмыслить этот феномен со своей стороны.

Таким образом, осветив историю создания романа, рассмотрев его концептосферу и проанализировав параллельно английский и испанский тексты, можно сделать вывод, что, безусловно, перед нами не две различные книги (*Lost Children Archive* и *Desierto sonoro*), но и не перевод романа в общепринятом смысле. Можно предположить, что мы имеем дело с двумя версиями одного литературного произведения на разных языках, рассматривающими одну и ту же проблему с различных ракурсов, расширяющими возможные варианты интерпретации событий и, вероятно, даже дающими разные ответы на одни и те же вопросы. Как говорит мальчик, герой романа, обращаясь к сестре, “so you could get at least two versions of everything and know things in different ways, which is always better than just one way. You’ll know everything, and slowly start to understand it” (LCA: 349).

ЛИТЕРАТУРА

Аинса 2014 — *Аинса Ф.* Граница как предел, инаковость и топос встречи и трансгрессии // Проблемы культурного пограничья. Памяти Валерия Борисовича Земскова (1940–2012). М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 21–36.

Воронченко, Гаврик 2021 — *Воронченко Т.В., Гаврик О.В.* Категория художественного времени в романе «Архив потерянных детей» Валерии Луизелли // Филологическое образование и современный мир: Материалы XVII Международной научно-практической конференции: в 2-х частях. Чита: Забайкальский гос. ун-т, 2021. Ч. 1. С. 102–106.

Воронченко 2022 — *Воронченко Т.В.* Пограничные локусы в историко-культурном контексте: геопоэтика границы (на литературно-фольклорном материале российско-китайского и мексикано-американского пограничья) // Гуманитарный вектор. 2022. Т. 17, № 3. С. 47–58.

Гаврик 2022 — *Гаврик О.В.* Особенности неомифологизма как типа художественного сознания в романе «Архив потерянных детей» Валерии Луизелли // Актуальные вопросы межкультурной коммуникации и зарубежной литературы: Сборник научных статей по материалам XXXII Международной научно-практической конференции / отв. редакторы Н.В. Кормилина, Н.Ю. Шугаева. Чебоксары: Чувашский гос. педагогический ун-т им. И.Я. Яковлева, 2022. С. 295–302.

Гончарова 2025 — *Гончарова Я.С.* Гибридный текст как пространство междискурсивного взаимодействия (на материале романа В. Луиселли «Архив потерянных детей») // Вестник Череповецкого государственного университета. 2025. № 6 (129). С. 31–44.

REFERENCES

Aínsa 2014 — Aínsa, Fernando. “Granitsa kak predel, inakovost’ i topos vstrechi i transgressii” [“The Border as a Limit, Otherness, and a Place of Encounter and Transgression”]. In *Problemy kul’turnogo pogranich’ia. Pamiati Valeriia Borisovicha Zemskova (1940–2012)* [*Problems of the Cultural Borderland. In Memory of Valery Borisovich Zemskov*], 21–36. Moscow: IWL RAS Publ., 2014. (In Russ.)

Gavrik 2022 — Gavrik, Olga V. “Osobennosti neomifologizma kak tipa khudozhestvennogo soznaniia v romane *Arkhiv poteriannykh detei* Valerii Luizelli” [“Features of Neomythologism as a Type of Artistic Consciousness in *Lost Children Archive* by Valeria Luiselli”]. In *Aktual’nye voprosy mezhkul’turnoi kommunikatsii i zarubezhnoi literatury: Sbornik nauchnykh statei po materialam XXXII Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [*Current Issues of Intercultural Communication and Foreign Literature: Collection of Scientific Articles Based on the Materials of the XXXII International Scientific and Practical Conference*], edited by N.V. Kormilina and N.Iu. Shugaeva, 295-302. Cheboksary: Chuvashskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet im. I.Ia. Iakovleva Publ., 2022. (In Russ.)

Goncharova 2025 —Goncharova, Iana S. “Gibridnyi tekst kak prostranstvo mezhdiskursivnogo vzaimodeistiia (na materiale romana V. Luizelli *Arkhiv poteriannykh detei*)” [“Hybrid text as interdiscursive interaction space (based on *Lost Children Archive* by V. Luiselli)”]. *Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo universiteta* 6, no. 129 (2025): 31–44. (In Russ.)

Jayasinghe 2025 — Jayasinghe, Dharshani Lakmali. “Archival Narrative Justice in Valeria Luiselli’s Lost Children Archive.” *Humanities* 14(4), no. 74 (2025): 1–19.

Logie 2020 — Logie, Ilse. “¿Escritos en la traducción y para la traducción? Dos ejemplos: Valeria Luiselli y Mario Bellatin.” In *Literatura latinoamericana mundial: Dispositivos y disidencias,* edited by Gustavo Guerrero, Jorge J. Locane, Benjamin Loy and Gesine Müller, 207–222. Berlin, Boston, 2020.

Vanden Berghe 2022 — Vanden Berghe, Kristine. “Rutas, raíces y afectos en *Desierto sonoro*, de Valeria Luiselli.” *Bulletin of Hispanic Studies*, no. 99 (2) (February 2022): 147–162.

Velázquez 2023 — Velázquez Soto, Armando Octavio. “Fotografías narrativas: el archivo multimodal en *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli.” *Nuevas Poligrafías. Revista De Teoría Literaria Y Literatura Comparada,* no. 7 (2023): 140–155.

Voronchenko 2022 — Voronchenko, Tatiana V. “Pogranichnye lokusy v istoriko-kul’turnom kontekste: geopoetika granitsy (na literaturno-fol’klornom materiale rossiisko-kitaiskogo i meksikano-amerikanskogo pogranich’ia)” [“Border Loci in the Historical and Cultural Context: The Geopoetics of the Border (Based on the Literary and Folklore Material of the Russian-Chinese and Mexican-American Borderlands)”]. *Gumanitarnyi vektor* 17, no. 3 (2022): 47–58. (In Russ.)

Voronchenko, Gavrik 2021 — Voronchenko, Tatiana V., Gavrik, Olga V. “Kategoriia khudozhestvennogo vremeni v romane *Arkhiv poteriannykh detei* Valerii Luizelli.” [“The Category of Artistic Time in *Lost Children Archive* by Valeria Luiselli.”]. In *Filologicheskoe obrazovanie i sovremennyi mir: Materialy XVII Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [*Philological Education and the Modern World: Proceedings of the XVII International Scholarly and Practical Conference*]. Part 1, 102–106. Chita: Zabaikal’skii gosudarstvennyi universitet Publ., 2021. (In Russ.)

© 2026, А.В. Фомичева, Е.С. Морилова
Дата поступления в редакцию: 22.10.2025
Дата одобрения рецензентами: 23. 04. 2026
Дата публикации: 25.06.2026

© 2026, Anna V. Fomicheva, Ekaterina S. Morilova
Received: 22 Oct. 2025
Approved after reviewing: 23 Apr. 2026
Date of publication: 25 Jun. 2026

Литература двух Америк. 2026. № 20. *Literature of the Americas,* no. 20 (2026)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-162-179
https://elibrary.ru/RXHAQT
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Валентина СЕРГЕЕВА

АЛЛЮЗИЯ И «ИЛЛЮЗИЯ»: ДЖЕФФРИ ЧОСЕР В СОВРЕМЕННОЙ АМЕРИКАНСКОЙ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Аннотация: Влияние средневековой литературы на современную фантастику представляется несомненным, однако в первую очередь речь, как правило, идет о литературе фэнтези, вбирающей сюжеты и образы Средних веков. Джеффри Чосер между тем оказал определенное влияние на научно-фантастическую литературу и социальную фантастику; с фэнтези он, главным образом, смыкается в детско-подростковой литературе, что обусловлено, в том числе, желанием включить программного автора в поле зрения юного читателя. Будучи широко известен в массовой культуре, Чосер — помимо недвусмысленных аллюзий наподобие использования повествовательной структуры типа «рассказ такого-то» — порождает также и широкое поле иллюзорных отсылок, устанавливаемых на основании внешнего сходства (изображение представителей разных сословий, фривольные сюжеты, натуралистичные картины «средневековой жизни» и т.д.). Сознательные и неосознанные отсылки к общекультурному знанию, их содержание и признание авторами, читателями и критиками, сама возможность их вычленить представляется важной областью исследования фантастической литературы.

Ключевые слова: фантастическая литература, научная фантастика, антиутопия, фэнтези, Средние века, Чосер

Информация об авторе: Валентина Сергеевна Сергеева — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4693-7723. E-mail: yogik84@mail.ru

Для цитирования: *Сергеева В.С.* Аллюзия и «иллюзия»: Джеффри Чосер в современной американской фантастической литературе // Литература двух Америк. 2026. № 20. С. 162–179. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-162-179

Литература двух Америк. 2026. № 20.

Literature of the Americas, no. 20 (2026)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-162-179
https://elibrary.ru/RXHAQT
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Valentina SERGEEVA

ALLUSION AND "ILLUSION": GEOFFREY CHAUCER IN CONTEMPORARY AMERICAN FANTASTIC LITERATURE

Abstract: The influence of medieval literature on modern fantastic fiction seems to be undeniable, but first of all, as a rule, we are talking about fantasy literature, which incorporates plots and images of the Middle Ages. Meanwhile, Geoffrey Chaucer had a definite influence on science fiction and social fiction; he mainly merges with fantasy in children's and adolescent literature, which is due, among other things, to the desire to include the classical author in the field of view of the young reader. Being widely known in popular culture, Chaucer, in addition to unambiguous allusions such as the use of a narrative structure such as "the story of so-and-so", also generates a wide field of illusory references established on the basis of external similarity (images of representatives of different classes, frivolous plots, naturalistic paintings of "medieval life", etc.). Conscious and unconscious references to general cultural knowledge, their content and recognition by authors, readers and critics, and the very possibility of articulating them, seem to be an important area of research in fantastic literature.

Keywords: fantastic literature, science fiction, anti-utopia, fantasy literature, Middle Ages, Chaucer

Information about the author: Valentina S. Sergeeva, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4693-7723. E-mail: yogik84@mail.ru

For citation: Sergeeva, Valentina. "Allusion and 'Illusion': Geoffrey Chaucer in Contemporary American Fantastic Literature." *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 162–179. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-162-179

Говоря о влиянии средневековой литературы на позднейшую фантастику и фэнтези, мы вспоминаем, главным образом, ранний эпос («Беовульф»), артуриану и в целом рыцарские романы, аллегорические произведения наподобие поэмы «Жемчужина», народные баллады, повествующие об эльфах и волшебной стране («Томас Рифмач», «Тамлейн»). Однако как отразился в англоязычной фантастике «отец английской литературы» — Джеффри Чосер?

Произведения Чосера, в первую очередь «Кентерберийские рассказы», в англоязычной культуре входят в широкий круг чтения — они не только включаются в школьные и университетские программы, но и издаются в разнообразных «внеклассных» форматах, включая пересказы и переложения для детей. Отдельный интерес представляет здесь выбор конкретных рассказов, подходящих для детского чтения, и их переосмысление[1]. Можно сказать, что в массовом восприятии Чосера постигла судьба многих авторов «школьной классики»: даже если читатель не знаком глубоко с его творчеством, сам поэт и его персонажи превратились в своего рода эмблемы. Важной вехой в восприятии Чосера на американской почве стала и поэма Г. Лонгфелло «Истории, рассказанные в придорожной гостинице» 1863 г. (изначально Лонгфелло собирался назвать ее “The Sudbery Tales”, однако предпочел избежать слишком явной отсылки к «Кентерберийским рассказам»). В поэму входят рассказы хозяина гостиницы, студента, испанского еврея, сицилийца, поэта, богослова, музыканта.

Отсылки на «Кентерберийские рассказы» можно обнаружить повсюду, от литературы и кино до компьютерных игр, рекламных плакатов, интернет-мемов и т.д. (один из самых ярких примеров — фэнтезийно-приключенческий фильм 2001 г. «История рыцаря»[2], где Чосер выведен в качестве одного из действующих лиц, пускай его биография совершенно не соответствует реальной). Важной тенденцией стало переосмысление Чосера, его прочтение сквозь призму актуальных запросов; так, особый интерес в русле современных тенденций вызывают чосеровские женские образы, особенно Батская Ткачиха, которая становится самостоятельной героиней посвященных ей произведений.

[1] См. подробнее главу “Bedtime Chaucer: Juvenile Adaptations and the Medieval Canon” [Echard 2008: 126–161].

[2] Заметим, что в переводе название фильма может пониматься и как «биография рыцаря»; в оригинале это *A Knight’s Tale* — «рассказ рыцаря».

Творчество Чосера, его биография и колоритный антураж «чосеровской Англии» нашли широкое отражение в нефантастических жанрах, в частности историческом романе и детективе. Героем нередко становится сам поэт: он может выступать в роли тайного агента, чему способствует его карьера дипломата (серия романов “Geoffrey Chaucer Mysteries” Ф. Гудена, 2005–2014), расследовать убийство, совершенное во время паломничества (“Murder on the Canterbury Pilgrimage: A Geoffrey Chaucer Murder Mystery” М. Дэвлин, 2003), в запертой комнате (“The Knight’s Tale” М. Троу, 2021) или в лондонских катакомбах (“A Death in Catte Street” Т. Шоу, 2013).

В фантастической литературе приемы включения чосеровского наследия, как правило, иные: инструментом, в первую очередь, оказывается сама нарративная модель, реже конкретные образы и сюжеты. В отсутствие бесспорных аллюзий (цитат, явных сюжетных перекличек, введения в текст самого Чосера или его героев, упоминания Кентербери, других значимых реалий)[3] мы опираемся на тип повествования как наиболее яркое свидетельство, памятуя о том, что к «Кентерберийским рассказам» отсылает не просто собрание историй, объединенных сюжетной рамкой или общей темой (в таком случае, на первоисточник мог бы претендовать и Боккаччо, не говоря уж о средневековой традиции сборников, включавших местную легендарику, назидательные примеры, переложения античных авторов и т.д.). Тема путешествия-паломничества, кроме Чосера, может быть связана еще и с «Путем паломника» Джона Баньяна — одним из основообразующих элементов американской культуры, также входящих в область общего знания.

Соотнести то или иное произведение именно с чосеровской традицией позволяет наличие хотя бы одного дополнительного элемента, помимо собственно нанизывания вставных новелл:

1) история представлена как рассказ представителя профессии/сословия, что отражено в названии;

2) группа людей, объединенных путешествием и/или временным пребыванием в месте, которое может быть сопоставлено с какой-либо локацией «Кентерберийских рассказов» (например, гостиница/харчевня — это значимо, поскольку именно из знаменитой гостиницы «Табар» отправляются в путь герои Чосера);

[3] Даже личное высказывание автора может свидетельствовать не об аллюзии, а лишь о некотором культурном «соприкосновении», возможно не вполне осознанном, см. ниже пример с Дж. Роулинг.

3) путешествие совершается с сакральной или квазисакральной целью, оно в какой-то мере сопоставимо с паломничеством (поиски смысла жизни, попытка ответить на важный вопрос и т.п.).

Все остальное можно более или менее отнести к «серой зоне» чосеровского контекста, ощущаемого читателями и критиками («это похоже на Чосера»), но с тем же успехом прослеживаемого вплоть до других авторов или вообще не имеющего конкретного источника.

Если отсылка не выражена прямо, порой возникают сомнения — это действительно аллюзия или «иллюзия»? «Иллюзия присутствия» вполне возможна, если речь идет о программном общеизвестном авторе, отсылать к которому могут весьма поверхностно или даже бессознательно как к области общего знания, набору расхожих цитат и т.д. Любопытны в этом отношении отзывы критиков и читателей/зрителей на те или иные произведения, в которых влияние Чосера как будто ощущается, но не может быть с уверенностью доказано. Одним из характерных примеров такой «иллюзии» можно назвать квази-отсылку на «Рассказ Продавца индульгенций» в «Гарри Поттере» Дж. Роулинг (вставная «Сказка о трех братьях» в книге «Гарри Поттер и Дары Смерти»). Сама Роулинг охарактеризовала этот эпизод уклончиво: «Возможно, [он основан] на “Рассказе Продавца индульгенций”»[4]. Тем не менее реальных пересечений между двумя этими историями почти нет: герои Чосера — не братья, они не получают никаких отдельных даров и в итоге подло убивают друг друга. Общей, с некоторой натяжкой, можно назвать только тему — попытку победить смерть[5].

К таким же «иллюзиям присутствия», квази-отсылкам, которые, судя по отзывам, воспринимаются читателями и зрителями, можно отнести и приписываемое «Песни льда и пламени» Джорджа Мартина «сходство» с «Кентерберийскими рассказами» — из-за незавершенности цикла, обилия эротических сюжетов, многообразия персонажей с их уникальными историями и «натуралистичного» изображения Средневековья[6]. С «современным Чосером» сравнивают

[4] JK Rowling Interviewed on The Leaky Cauldron, 30 July 2007. https://www.the-leaky-cauldron.org/2007/7/30/j-k-rowling-web-chat-transcript/

[5] Заметим, что сюжет о подарках Смерти и о попытках ее перехитрить богато представлен, в частности, у братьев Гримм.

[6] См., например: Bryant, B. What does a medieval literature scholar read into “Game of Thrones”. https://www.pbs.org/newshour/arts/medieval-literature-scholar-

и английского фантаста Терри Пратчетта[7], чьи романы о Плоском мире изобилуют выразительными, зачастую сатирически обрисованными типажами — представителями самых разных сословий (в частности, на читательских форумах предпринимаются попытки провести параллель между Арккансцлером Незримого Университета и Аббатисой/Студентом, Батской Ткачихой и нянюшкой Ягг и т.д.). Иными словами, практически любая колоритная группа персонажей, представляющих разные общественные группы (особенно в средневековом антураже), может казаться массовому англоязычному читателю отсылкой к Чосеру — как русскоязычный читатель, возможно, где-то улавливает кажущееся сходство со своими «школьными» авторами, Пушкиным или Толстым.

> Если я помещаю в книгу отсылку, я стараюсь выбрать ту, которую средний начитанный (наслушанный, насмотренный) человек, скорее всего, опознает; я называю это «белым знанием» — это такие вещи, которые просто есть в голове, даже если ты понятия не имеешь, откуда они взялись. <…> так, многие имеют общее представление о Толкине, хотя и не читали какие-то конкретные произведения[8].

Внешнюю легкость атрибуции (когда в произведении присутствует нечто очевидное людям, выросшим в одном культурном контексте) и вытекающую из нее проблему доказательности, с одной стороны, а с другой — возможность чисто декоративного использования элементов «общего знания» без глубокого погружения в первоисточник отмечает Т. Миллер:

> Хотя Джон Клют в своей энциклопедии называет Чосера «корневым текстом» (обозначая этим термином влиятельное прото-фэнтези), он не приводит в статье ни одного произведения, на которое напрямую повлиял бы Чосер (John Clute and John Grant, eds., The Encyclopedia of Fantasy [New York, 1997], 179). В другой статье

see-game-thrones; Mary C. Flannery on where Game of Thrones meets Chaucer. Times Literary Supplement. June 28, 2019. https://www.the-tls.com/arts/television/game-of-thrones-chaucer; Professor David Wallace featured in the *PennGazette*: Why Chaucer and Why Now? June 25, 2018. https://thepenngazette.com/why-chaucer-and-why-now/

[7] См., например: [Alton, Spruiell 2014: 8].

[8] Terry Pratchett. Words from the Master. The Annotated Pratchett File, v 9.0. https:// www.lspace.org/books/apf/words-from-the-master.html

> он обсуждает «Батскую вдову» Веры Чапмен (1978), но это, скорее, историческая проза, чем фантастика. <…> Более того, даже когда Чосер оказывает несомненное влияние на какое-нибудь фантастическое произведение (например, рассказ о Шантеклере — на «Книгу Бурой коровы» Уолтера Уангерина), мы видим, что чосеровский интертекст не имеет к нему практически никакого отношения [Miller 2013: 130].

Действительно, в романе американского фантаста Уолтера Уангерина, «Книга Бурой коровы» (*The Book of the Dun Cow*, 1978), действие которого происходит в мире до сотворения человека, главным героем выступает петух Шантеклер, однако этим влияние чосеровского «Рассказа Монастырского капеллана» и ограничивается, если не говорить о самой форме сказки о животных, и о том, что одна из героинь «Книги…», которой Шантеклер покровительствует — вдова. Можно предположить, что средневековые источники повлияли на саму картину мира в романе: Шантеклер напоминает идеального средневекового короля, который выступает на защиту своих подданных и борется с воплощением дьявола — Змеем (Wyrm); однако для этого Чосер не является необходимым условием. Несомненно, «Рассказ Монастырского капеллана» здесь не единственный претекст; свою роль для Уангерина сыграли многие произведения, в которых фигурируют животные — «Роман о Лисе», «Скотный двор» Дж. Оруэлла, «Уотершипские холмы» Ричарда Адамса[9]. Тем не менее к «Рассказу монастырского капеллана» отсылает не только имя главного героя, но и его спутницы — курицы Пертелот (это имя введено Чосером[10]; для сравнения — в «Романе о Лисе» супругу Шантеклера зовут Pinte, «Пестрая», ее сестру — Coupée, а подругу — Rosse).

Иными словами, исследователь сталкивается с определенными трудностями: влияние Чосера, его сюжетов, персонажей, языка

[9] Есть и еще одна важная аллюзия, поясняющая, в том числе, философский пласт романа: «Книга Бурой коровы» (Lebor na Huidre) — так называется старейшая рукопись на ирландском языке; она включает в себя мифологические саги, в том числе самую раннюю версию «Похищения быка из Куальнге», повествования о героях ирландской церковной истории и ряд апокрифических текстов.

[10] См., например, статью Кэрол Хаф, где этимология имени Пертелот выводится от среднеанглийского pert — красивая, привлекательная [Hough 2013: 216].

неоднократно подчеркивается носителями культуры, как «наивными» читателями/зрителями, так и исследователями, при этом, как правило, конкретные примеры могут представляться натянутыми, привлеченными по аналогии (как в случае с романами Дж. Мартина). Влияние Чосера — то, что сознается всеми, но с трудом вычленяется. В рамках данной статьи мы будем говорить о наиболее очевидных примерах — где отсылки к Чосеру более или менее несомненны, и их можно проследить.

Говоря о влиянии Чосера на фантастическую литературу, в первую очередь, следует отметить его вклад в научную фантастику. Общая композиционная модель — рассказывание историй разными персонажами в ходе символически насыщенного странствия — легко включается в тему космических путешествий, перемещений по альтернативным мирам, виртуальных «экскурсий». Нанизывание историй — «рассказ [такого-то]» — дает авторам возможность расширять или сужать спектр повествования по своему усмотрению, как включая персонажей, аналогичных чосеровским, так и предлагая совершенно оригинальных. Традиционная модель не ограничивает ни проблематику рассказов, ни набор героев, более того, она позволяет высказываться разнообразным «другим» (вплоть до негуманоидов), утверждая право каждого на самовыражение, память, эмоции.

Вероятно, самая известная научно-фантастическая адаптация «Кентерберийских рассказов» — роман «Гиперион» Дэна Симмонза (*Hyperion*, 1989). Паломникам, во исполнение древнего пророчества отправившимся к загадочным Гробницам Времени на планете Гиперион, предстоит проделать нелегкий путь из-за «антиэнтропийных полей», которые не позволяют высадиться с космического корабля в нужном месте. Чтобы понять, зачем их отправили в это опасное путешествие, и лучше узнать друг друга, путники рассказывают свои истории. Если анализировать композицию романа в свете рецепции Чосера, мы увидим, что шесть автобиографических рассказов относятся к модели повествования, которую можно назвать «чосеровской» — «рассказ представителя профессии/сословия»[11] —

[11] Это, в частности, помогает отделить ее от модели «Декамерона», где рассказчики — условные благородные юноши и дамы, без профессиональной либо сословной конкретики; у них есть имена и некоторые индивидуальные черты (красота, любовь к танцам, рассудительность и т.д.), но никого из них нельзя назвать «рыцарем», «поэтом», «ученым» и проч.

пусть даже сами «Кентерберийские рассказы» далеко не всегда автобиографичны. Стремление в космос, к звездам становится современным аналогом паломничества и наполняется духовным содержанием (космос как место встречи с высшими силами, мистического контакта с необъемлемым и непостижимым). Поиск параллелей с Чосером превращается в, своего рода, интеллектуальную игру для исследователей.

> Прежде чем отец Хойт приступает к «Рассказу Священника», Мартин Силен цитирует Рыцаря из «Кентерберийских рассказов»: «И он сказал: “Так я начну”» (shal bigynne the game). Можно даже провести определенные параллели между персонажами: полковник Федман Кассад, как чосеровский Рыцарь, рассказывает историю о подвигах, любви, войне и безнадежном стремлении к недосягаемой даме; повесть отца Ленара Хойта о соблазнах и искуплении напоминает «Рассказ Священника», жутким образом совмещая Распятие и Древо Боли <…>. Жуликоватый поэт Силен рассказывает о дьяволе; Сол Вайнтрауб, как Студент, облекает в литературную форму трагическое испытание родителя и ребенка; консул выступает как Юрист, задавая вопросы об этике и рассказывая историю разлуки и утраты; Хет Мастин — Трактирщик (необъяснимо погибший) — не рассказывает ни о чем. Только Ламия Брон, со своим кибридом-возлюбленным Китсом, как будто не связана с Чосером [Senior 2012: 214].

Можно согласиться или не согласиться с автором статьи: полковник действительно в чем-то схож с чосеровским Рыцарем, а отец Ленар — с Приходским Священником; можно предположить, что Ламия Брон — персонаж, буквально состоящий из книжных отсылок (ее имя напоминает как о возлюбленной Китса Фанни Брон, так и о его поэме «Ламия») — служит своеобразной параллелью к чосеровской Батской Ткачихе, чье повествование едва ли не гуще всех прочих насыщено отсылками и цитатами.

«Гиперион», так или иначе, задает определенную традицию философской фантастики. Действие рассказа Ребекки Мэйнс «Кентерберийская тропа» (“The Canterbury Path”, 1995) происходит в 2893 г., в Кентерберийском кафедральном соборе, который — как и Земля в целом — превратился в музей, посещаемый представителями различных инопланетных рас. В частности, в компанию «кентербе-

рийских паломников» (как называют себя туристы), направляющихся к гробнице Томаса Бекета, входит инопланетянин-инсектоид, являющийся при этом католическим священником; именно он ставит перед своими спутниками вопрос, что значит быть человеком и что такое вера. Туристы снабжены особым прибором, который реконструирует перед ними сцену убийства; даже интерьер собора выглядит так же, как в 1170 г. Основной темой рассказа становится преемственность религиозных убеждений и восприятие христианского мученичества обитателями далекой эпохи.

«Истории с звездолета “Джеффри”» Джеймса Ганна (“Tales from the Spaceship 'Geoffrey'”) входит в роман «Машина Трансценденции», 2010) включает четыре истории «паломников»; перед нами смешанная компания космических путешественников, обитателей разных планет, которые отправились в путь к чудесной и загадочной Машине. Историями они, наподобие персонажей «Гипериона», делятся, объясняя причины своего путешествия: Тордор, выпускник военной академии, которого с детства превращали в идеального солдата, мечтает о мире и равенстве; Кси ищет загадочного пророка Трансценденции, опасаясь, что его учение может стать причиной очередной галактической войны; житель Сириуса Ком бросает вызов биологической предопределенности, которая делает мужчин его расы, буквально, пищей для потомства; существо с планеты Флора, по имени 4107, представляющее собой растительную форму жизни, желает истребить «проклятие разумности». Путешествие у Ганна лишено христианского контекста, но не сакральной цели, выходящей за рамки обыденного; Трансценденция становится галактической религией, а чосеровская картина общества переосмысливается на новый лад, превращаясь в исследование разнообразных культур и форм жизни во вселенной. Чосер буквально оказывается средством движения сюжета — космическим кораблем, который несет паломников к звездам; «новое паломничество» — небесное путешествие, воспринимаемое участниками как нечто религиозное — служит превосходной метафорой научной фантастики как таковой.

В романе Дарила Грегори «Когда мы были настоящими» (*When We Were Real*, 2025) двое друзей отправляются в автобусный тур по стране, однако все, что их окружает, представляет собой цифровой симулякр (эту экскурсию, полную чудес, устраивает компания Canterbury Trails Tours). Джей-Пи, Дьюлин и их спутники — паром-

ники XXI в., у каждого из которых есть своя причина отправиться в дорогу: Джей-Пи неизлечимо болен, блогер Джим Маллинз хочет прославиться, описывая поездку, компания пожилых людей желает развлечься напоследок, загадочная женщина по имени Маргарет бежит от преследователей, две монахини ищут духовный смысл великой Симуляции и т.д. Перед путешественниками встает вопрос: что такое реальность и как оставаться человеком даже внутри виртуального мира. Поиск самоидентификации в цифровую эпоху, попытка вырваться из симуляции и доказать, что мир вокруг — настоящий, предстает в романе как новое богоборчество. Традиционный символ странствия здесь имеет не только литературные корни: поиск смысла жизни в пути, несомненно, связан и с кинематографическим жанром «роуд-муви», как правило, насыщенным философской проблематикой, стоящей за метафорой дороги. Роман Грегори отсылает, в том числе, к культовым фильмам с темой «последнего путешествия» — например, «Достучаться до небес» (1997), герои которого, как Джей-Пи, смертельно больны.

За пределами космофантастики своеобразным ответом Чосеру становится антиутопия Маргарет Этвуд «Рассказ служанки» (*The Handmaid's Tale*, 1985)[12]. Перед нами вновь самый распространенный тип аллюзий на Чосера, заданный заглавием и почти не распространяющийся за его пределы. Это привычная нарративная модель — «рассказ такого-то» (хотя можно предположить, что общество в романе Этвуд, вернувшееся к стереотипно «средневековым» нравам, в том числе жесткой мизогинии, служит, своего рода, зеркалом средневекового мира Чосера). Заметим, что «неомедиевализм» в политической и социальной жизни стал предметом дебатов с конца 1970-х гг., когда стали оцениваться, в том числе, риски создания новой глобалистской системы общества (насилие, нестабильность, нарушение прав личности, сосредоточение власти в руках отдельных корпораций и радикальных движений).

[12] Этвуд, впрочем, избегала называть свой роман антиутопией, предпочитая термин speculative fiction. По ее определению, в «спекулятивную фантастику» входит то, что стоит за рамками реализма, однако при этом основано на научной экстраполяции технического прогресса и социальных реформ; в «спекулятивной фантастике» нет вещей, «которые мы еще не можем сделать или хотя бы начать делать». См.: Atwood, Margaret. "The Handmaid's Tale and Oryx and Crake in Context." *PMLA* 119, no. 3, Special Topic: Science Fiction and Literary Studies: The Next Millennium (May, 2004): 513.

Чосер упоминается в самом романе Этвуд, точнее в его «рамке»: мы узнаем, что некий ученый в далеком будущем, в 2195 г., назвал обнаруженные им разрозненные аудиозаписи «Рассказ служанки».

> …Его выступление озаглавлено «Проблемы идентификации в “Рассказе Служанки”».
>
> Профессор Пихото, прошу вас.
>
> *Аплодисменты.*
>
> <…> Я хочу, как и подразумевает заглавие моего небольшого выступления, рассмотреть ряд проблем, связанных с *soi-disant* рукописью, ныне всем вам хорошо известной и фигурирующей под названием «Рассказ Служанки». Я говорю “*soi-disant*”, поскольку перед нами не рукопись в ее первоначальном виде. Говоря строго, она не являлась рукописью, когда была обнаружена, и названия не имела <…> Заголовок «Рассказ Служанки» был добавлен профессором Бродом — отчасти с поклоном Джеффри Чосеру; но те из вас, кто, как я, общался с профессором Бродом в неформальной обстановке, поймут меня, когда я скажу, что сомнений нет: все каламбуры[13] неслучайны…[14]

Предполагаемый оммаж Чосеру таковым вовсе не оказывается, скорее, он иронически принижает историю героини, чему отвечает смех в зале. Сама Этвуд поясняет:

> «Рассказ Служанки» сначала назывался “Offred”, по имени главной героини. Оно составлено из мужского имени «Фред» и предлога, который обозначает принадлежность… Однако есть и другой смысл — offered, в значении религиозного приношения или жертвы <…> Но в какой-то момент название романа превратилось в «Рассказ Служанки», отчасти в честь «Кентерберийских рассказов» Чосера, отчасти как отсылка к народным сказкам: эта история, обращенная к позднейшим или далеким слушателям, повествует о невероятном,

[13] В оригинале обыгрываются слова tale (рассказ) и tail (букв. «хвост» — сленговое обозначение женских половых органов); этот каламбур понятен в свете того, что предназначение Фредовой в Гилеаде — быть суррогатной матерью.

[14] *Этвуд М.* Рассказ Служанки. М.: Эксмо, 2020. С. 305.

> о фантастическом, как бывает с историями, рассказанными теми, кто пережил катастрофические события[15].

Если вернуться к рамке романа, мы увидим, что это справедливо: фантастическое есть то, что *воспринимается* слушателями из далекого будущего как фантастическое (преувеличенное, необыкновенное, возможно, вызывающее желание «разоблачить» услышанное, превратить в шутку).

> Участники конференции не замечают, как неуместно помещать историю подавления и бунта женщины под знамя «великого Джеффри Чосера», *Отца* английской литературы; исполнено иронии и то, что историю Фредовой вырывают из контекста <…> Пихото сам превращает ее повествование в «рассказ», в податливый художественный вымысел, в «текст» [Johnson 2015: 50].

Иными словами, изнутри романа навязанная профессором Бродом аналогия с Чосером не помогает нам, а мешает, загоняя историю героини в рамки того, чем она *не* является. Любопытны попытки исследователей — впрочем, немногочисленные — обнаружить параллели между героиней «Рассказа служанки» и женскими образами у Чосера. Так, для исследовательницы творчества Этвуд Карлы Скарано д'Антонио модели женского поведения из «Кентерберийских рассказов» (Батская Ткачиха, Гризельда, святая Цецилия) переосмысляются или даже пародируются в «Рассказе служанки», будучи вызваны к жизни «новым Средневековьем» Гилеада. Сексуальное желание, которое героиня вынуждена подавлять, отсылает к Батской Ткачихе; история святой Цецилии может быть прочитана лишь в ироническом ключе там, где вера утратила всякое значение и стала средством манипуляции («Цецилия бросает вызов властям предержащим, тогда как Фредова никогда не делает этого в открытую и не ищет мученичества; напротив, она старается выжить любой ценой» [D'Antonio 2021: 604]). Больше всего на нее походит Гризельда из «Рассказа Студента», кроткая и верная жена маркграфа. Примечательно, что из этого перечня у исследовательницы выпадает,

[15] "Margaret Atwood on What 'The Handmaid's Tale' Means in the Age of Trump." *The New York Times* (10 March 2017). https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html

в частности, Аббатиса, которую, видимо, никак не удается сопоставить с Фредовой.

Отсылки к Чосеру во «взрослой» фантастической литературе за пределами научной/социальной фантастики довольно редки. Однако «Кентерберийские рассказы» становятся довольно продуктивной повествовательной моделью для детско-подростковой фантастической литературы. Роман американского писателя Адама Гидвица «Рассказ инквизитора, или Трое удивительных детей и их святая собака» (*The Inquisitor's Tale: Or, The Three Magical Children and Their Holy Dog*, 2016) трудно назвать фэнтези: в нем отсутствуют альтернативный мир и магия (место действия — средневековая Франция), хотя главные герои — дети, обладающие сверхспособностями. Впрочем, отнесение к тому или иному поджанру произведений об «особых способностях», не имеющих научного объяснения, действительно, вызывает некоторые сложности, оказываясь на грани фантастического/волшебного/чудесного/мистического. Девочка Жанна способна видеть будущее, Вильям обладает огромной физической силой, а Якоб — целительскими способностями; повествование ведется от лица нескольких рассказчиков, весной 1242 г. собравшихся в гостинице «Святой перекресток» и рассказывающих о необыкновенных событиях, свидетелями которых они стали. Историю о Жанне рассказывает пивоварша Мари, о послушнике-сарацине Вильяме — монах-библиотекарь, о маленьком еврее Якобе — городской мясник; рамкой повествования, в свою очередь, служит точка зрения инквизитора Этьена (прототипом для которого послужил доминиканец Этьен де Бурбон, французский инквизитор XIII в., разоблачавший культ «святого Гинфорта»).

«Повествование в стиле Чосера» — то, что в первую очередь у Гидвица отмечают критики и читатели; сам автор признает отсылку к «Кентерберийским рассказам», однако замечает, что вся книга полна средневековых аллюзий, которые далеко не исчерпываются Чосером[16]. Поднимая сложные темы (антисемитизм, религиозный фанатизм, тирания и т.д.), Гидвиц создает, своего рода, современный ответ «Кентерберийским рассказам».

Серия Джеральда Морриса «Рассказы оруженосца» (*The Squire's Tales*, 1998–2010) представляет собой цикл романов фэнтези для детей,

[16] Fall 2016 Publishers' Preview: Five Questions for Adam Gidwitz. https://www.hbook.com/story/fall-2016-publishers-preview-five-questions-for-adam-gidwitz

основанный на артуровских легендах, но своим названием, несомненно, отсылающий к Чосеру; второй цикл, «Рассказы рыцарей» (*The Knights' Tales*, 2008–2012), с вероятностью, отсылает уже не только к Чосеру, но и к упоминавшемуся выше фильму "A Knight's Tale". Мальчик Теренс, оруженосец сэра Гавейна, в ряде книг действительно выступает лишь в роли наблюдателя, того, кто рассказывает читателю о приключениях Артура, Гавейна, Тристана, Ланселота. Такая рамка позволяет в увлекательной форме, глазами повествователя-ровесника, ввести читателя 9–12 лет в мир легендарных героев.

Более сложная отсылка к Чосеру предстает в повести Г.З. Шмидт «Загадочное исчезновение Беатрис Уиллоуби» (*The Curious Vanishing of Beatrice Willoughby*, 2023), также предназначенной для юных читателей. Место действия — маленький городок Невермор, лежащий где-то «в отдаленной части Европы, между высоких гор», и прилегающий к нему загадочный Инквудский лес. Ориентироваться в этом странном мирке помогают сказочные и легендарные топосы, возникающие в отдельных рассказах героев: «в каком-то городе», «в замке на вершине горы», «в лесу», «в одном королевстве», «где-то на дороге». Дорога ведет неизвестно откуда неизвестно куда мальчика Дьюи и его отца по имени Чосер, профессионального собирателя историй, а в финале и маленькую Беатрис, расколдованную из соломенного пугала. Детективная традиция, связанная с именем Чосера во взрослой литературе, также находит здесь отражение: гости таинственного особняка, волей случая оказавшиеся детективами, должны обойти дом, чтобы раскрыть давнее преступление и помочь невиновному.

Мальчик Дьюи — начитанный, рационально мыслящий, для окружающих чудаковатый — раскрывает тайну, когда взрослые отчаиваются. Он выстраивает маршрут не только от точки к точки в пределах особняка (от комнаты к комнате), но и от сюжета к сюжету, от одного действующего лица, с его личной историей, к другому. Образ профессионального рассказчика Чосера вводит в повесть книжный контекст, наряду с неизбежным кинематографическим. Сказки братьев Гримм соседствуют в повести с «Франкенштейном», «Шерлоком Холмсом», Эдгаром По, сюжетами классического немого кино и «американской готикой». Отсылки к тому же оказываются двухслойными: «невермор» — это не только «Ворон» Эдгара По; академия Невермор (правда, расположенная не «где-то в Европе», а в Америке) появляется в сериале 2022 г. «Уэнсдей», продолжающем

историю знаменитой семьи Аддамс. Там также, как в «Любопытном исчезновении…», развивается детективный сюжет: Уэнсдей Аддамс предстоит найти местного серийного убийцу. Даже имена предполагаемых похитителей девочки Беатрис в «Любопытном исчезновении…» содержат более или менее явные отсылки к чете Аддамсов: Амадеусы — Аддамсы.

Главную роль в происходящем играет старое как мир искусство рассказчика, которое способно дополнить картину необходимыми элементами, спровоцировать подозреваемого на исповедь и разоблачить убийцу. Сказка про Белоснежку напоминает Дьюи, что злодеи часто охотятся за сердцем невинного существа; сказка про спящую красавицу обращает его внимание на волшебную прялку; ускользнувший от расплаты преступник становится его личным врагом, как Мориарти для Холмса; городской аптекарь Фузль узнает историю своей семьи в рассказе о некоем алхимике Викторе — создателе чудовища; госпожа Г. оказывается ведьмой из пряничного домика и т.д.

> Судья Офелиус взглянул на Чосера.
>
> — Истории, которые вы нам рассказывали... про алхимика, про галку в пироге, про исчезнувшее семейство... это всё не случайно приходило вам на ум, правда?
>
> Чосер, который до сих пор молчал, слегка улыбнулся и признал:
>
> — Да. Каждая история намекала на одного из вас. Это было нужно, чтобы поддерживать ход следствия.
>
> «Мы соединены друг с другом тонкими нитями...» Каждый гость был ниточкой, которые сходились к Беатрис Уиллоуби[17].

Таким образом, в жанре фэнтези (волшебной повести) для юного читателя раскрывается интертекстуальность самого Чосера, ориентированность на текст и контекст.

Мы видим, что применительно к Чосеру в фантастической литературе наиболее частым типом заимствования становится перенос композиционной модели (рамка, включающая рассказы отдельных персонажей); реже встречаются отсылки на конкретные сюжеты и образы (в частности, образ самого Чосера как собирателя/храни-

[17] Schmidt, G.Z. *The Curious Vanishing of Beatrice Willoughby*, 245–246. New York, 2023. Перевод мой.

теля историй). Тема духовного странствия, паломничества, впрочем, зачастую не сводима только к «Кентерберийским рассказам», а дополнительно обращается, как минимум, к «Пути паломника» Баньяна, однако в сочетании с другими чосеровскими аллюзиями можно с относительной уверенностью говорить о роли Чосера как претекста в конкретных случаях. Наконец, целый ряд отсылок может относиться к области общекультурного знания и стереотипов (этому способствует представление о «Кентерберийских рассказах» как о своеобразной «энциклопедии английского средневековья» и о Средних веках в целом как о наборе узнаваемых образов и проблем); в таком случае, у широкого читателя, критика и даже исследователя ассоциация с Чосером может возникнуть даже тогда, когда в реальности ее нет или доказать ее наличие можно только «по аналогии». Грань между действительной преемственностью и внешним сходством представляется важной проблемой при изучении постмодернистской литературы, во многом построенной на отсылках, аллюзиях, интертекстуальных обыгрываниях и т.д., и отдельно — при изучении литературы фантастической, активно использующей прошлое для разговора о будущем, для создания альтернативных миров или погружения в атмосферу сказки и легенды.

REFERENCES

Alton, Spruiell 2014 — *Discworld and the Disciplines: Critical Approaches to the Terry Pratchett Works*. Edited by Anne Hiebert Alton and William C. Spruiell. Jefferson NC, 2014.

D'Antonio 2021 — D'Antonio, Carla S. "*The Handmaid's Tale*: An Intertextual Transformation through Storytelling." *American Review of Canadian Studies*, no. 51(4) (2021): 592–61.

Echard 2008 — Echard, Siân. *Printing the Middle Ages.* Philadelphia, 2008.

Hough 2013 — Hough, Carole. "Names in Chaucer's Nun's Priest's Tale." *The Use and Development of Middle English: Proceedings of the Sixth International Conference on Middle English*. Cambridge, 2008, edited by R. Dance and L. Wright, 215–229. New York, Oxford, 2013.

Johnson 2015 — Johnson, Brian. "Language, Power, and Responsibility in The Handmaid's Tale: Toward a Discourse of Literary Gossip." *Canadian Literature: A Quarterly of Criticism and Review*, no. 148 (May 2015): 39–55.

Miller 2013 — Miller, Timothy S. “Flying Chaucers, Insectile Ecclesiasts, and Pilgrims Through Space and Time: The Science Fiction Chaucer.” *The Chaucer Review* 48, no. 2 (2013): 129–165.

Senior 2012 — Senior, William A. “Dan Simmons’s Hyperion Cantos: The Fantasy Within.” *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)* 18, no. 1/2 (Spring–Fall, 2012): 213–226.

© 2026, В.С. Сергеева
Дата поступления в редакцию: 29.03.2026
Дата одобрения рецензентами: 14.04. 2026
Дата публикации: 25.06.2026

© 2026, Valentina S. Sergeeva
Received: 29 Mar. 2026
Approved after reviewing: 14 Apr. 2026
Date of publication: 25 Jun. 2026

Литература двух Америк. 2026. № 20. *Literature of the Americas,* no. 20 (2026)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-180-201
https://elibrary.ru/RNSIUK
УДК 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Юлия КЛЕЙМАН

НЕГРИТЕНОК МЕЖДУ «ТЕМНЫМ ЛЕСОМ» И «ТРИДЕСЯТЫМ ЦАРСТВОМ»: АМЕРИКА / ЗАГРАНИЦА И СССР В СОВЕТСКИХ ДЕТСКИХ СПЕКТАКЛЯХ 1920–1930-х гг.

***Аннотация**:* Статья анализирует ряд популярных спектаклей, поставленных в советских ТЮЗах и театрах кукол в 1920–30е гг: «Негритенок Том» Ю. Гауша и Б. Павловского, «Самбо» Ю. Гауша, «Джим и Доллар» А. Глобы, «Негритенок и обезьяна» Н. Сац и С. Розанова на музыку Л. Половинкина, «Петрушка-иностранец» С. Маршака. Структура этих детских спектаклей рассматривается с привлечением методологии В. Проппа и обнаруживает гибридность метасюжета инициации и навязываемых детскому театру актуальных задач и современной повестки. В центре внимания оказывается мотив зарубежья в судьбе главного героя: в пропповской терминологии США и другие зарубежные страны в советских детских спектаклях неизменно оказываются «Темным лесом», а СССР — «Тридесятым царством».

Ключевые слова: театр для детей, театр кукол, образ США в советской литературе и культуре, рецепция, В. Пропп, «Морфология сказки» (1928), «Негритенок Том», «Маленький черный Самбо», Наталия Сац, Андрей Глоба, «Джим и Доллар», Сергей Образцов

Информация об авторе: Юлия Анатольевна Клейман, кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного института сценических искусств, ул. Моховая, д. 34, 191028 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9425-0013. E-mail: spbgati@mail.ru

Для цитирования: *Клейман Ю.А.* Негритенок между «темным лесом» и «тридесятым царством»: Америка / заграница и СССР в советских детских спектаклях 1920–1930-х гг. // Литература двух Америк. 2026. № 20. С. 180–201. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-180-201

Литература двух Америк. 2026. № 20. *Literature of the Americas,* no. 20 (2026)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-180-201
https://elibrary.ru/RNSIUK
UDC 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Yulia KLEIMAN

THE NEGRO BOY BETWEEN THE "DARK FOREST" AND THE "FARAWAY KINGDOM": THE USA / FOREIGN LANDS AND THE USSR IN SOVIET CHILDREN'S PLAYS, 1920–1930s

Abstract: The article analyzes a number of popular performances staged in Soviet youth theaters and puppet theaters in the 1920s and 1930s: *Little Black Tom* by Y. Gausch and B. Pavlovsky, *Sambo* by Y. Gausch, *Jim and Dollar* by A. Globa, *The Negro Boy and the Monkey* by N. Satz and S. Rozanov with music by L. Polovinkin, *Petrushka the Foreigner* by S. Marshak. The structure of these children's productions is examined using V. Propp's methodology and reveals the hybridity of the initiation meta-plot and the current tasks and contemporary agenda imposed on children's theatre. The focus is on the motif of foreignness in the protagonist's fate: in Propp's terminology, USA and other foreign states in Soviet children's plays invariably turn out to be the Dark Forest, and the USSR — the Faraway Kingdom.

***Keywords*:** theatre for children, puppet theatre, image of the USA in Soviet literature and culture, reception, Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale* (1928), *Negro Tom, Little Black Sambo,* Natalia Sats, Andrei Globa, *Jim and Dollar*, Sergei Obraztsov

Information about the author: Yulia A. Kleiman, PhD in Arts, Associate Professor, Russian State Institute of Performing Arts, Mokhovaya str. 34, 191028 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9425-0013 . E-mail: spbgati@mail.ru

For citation: Kleiman, Yulia. "The Negro Boy between the 'Dark Forest' and the 'Faraway Kingdom': The USA / Foreign Lands and the USSR in Soviet Children's Plays, 1920–1930s." *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 180–201. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-180-201

В СССР фольклору, в том числе и такому жанру устного народного творчества, как сказка, придавалась, в соответствии с марксистской теорией, высокая аксиологическая значимость, изучению и публикации фольклора уделялось особое внимание. Первое издание знаменитой «Морфологии сказки» В. Проппа появилось в 1928 г[1]. Вслед за этим 1930-е годы подарили обилие исследований народных сказок и в принципе трудов по этнографии: сборники «Абхазские сказки» (1935), «Вогульские сказки» (1935), «Долганский фольклор» (1937), «Сказки зулу» (1937), монографии «Первобытная религия в свете этнографии» (1936) Л.Я. Штернберга, «Культ онгонов в Сибири» (1936) и «Тотемы — деревья в сказаниях и обрядах европейских народов» (1937) Д.К. Зеленина и мн. др. Казалось бы, сказки — самый благодатный материал для детских спектаклей. Однако в советском детском театре первых двух послереволюционных десятилетий судьба сказочного жанра была непростой и не раз подвергалась переоценкам.

Развитие театра для детей в Советской России стимулировалось, прежде всего, социальными причинами — ростом беспризорности. Театр мыслился не только как эстетическое удовольствие, но и как школа, в том числе школа взаимодействия: недаром в московском детском театре с самого его основания были в ходу зрительские анкеты, а в петроградском — делегатские собрания. Применяя разные способы воздействия, театр должен был менять своих зрителей, становясь своего рода культурной инициацией. Поработав с беспризорниками, Александр Брянцев начал вынашивать идею специального театра для детей, построенного на условности и на совместной с детьми игре: так был устроен и первый спектакль петроградского ТЮЗа «Конек-горбунок» («полюбил я эту сказку за ее подлинную народность»[2], — писал Брянцев).

Первый профессиональный детский театр Советской России — Государственный театр для детей — открылся в 1920 г. спектаклем «Маугли». Режиссер «Маугли» и руководительница театра Генриетта Паскар видела цели детского театра по-другому: «Чем окружающая

[1] Первое изд.: *Пропп В.Я.* Морфология сказки. Л.: Academia, 1928. 151 с. (Вопросы поэтики: непериодическая серия, издаваемая отделом словесных искусств Гос. ин-та истории искусств. Вып. 12). Впоследствии книга неоднократно переиздавалась под названием «Морфология волшебной сказки».

[2] *Брянцев А.* Воспоминания. Статьи. Выступления. Дневники. Письма. М.: ВТО, 1979. С. 84.

жизнь безотраднее и неприглядnее, тем нужнее для ребенка сказка — это фантастическое осуществление нашей мечты о счастье»[3], — писала она в 1918 г. Первоочередной целью для Паскар было эстетическое воспитание маленького человека, пробуждение его фантазии, приобщение к красоте искусства. Однако уже через год после триумфального открытия театра Паскар стали настойчиво упрекать за избыток «утонченного и сложного эстетизма» постановок[4], в 1923 г. ее сняли с руководства театром, а новый главный режиссер Юрий Бонди взял совершенно иной курс: в его спектаклях советские мальчики летели в Америку за башмаками и по возвращении предотвращали нэповскую диверсию в Москве («Колька Ступин», 1923, С. Ауслендер и А. Солодовников), а также отправлялись бороться за свободу пролетариата в Германию («Самолет», 1924, Б. Никифоров).

Еще раньше, в 1921 г., Наталия Сац спектаклем «Жемчужина Адальмины» открыла второй театр для детей. Сац так формулировала свою программу:

> Паскар утверждала сказки, которые «уводят душу ребенка от грубой действительности». Мы любим нашу действительность и хотим помочь детям приблизиться к пониманию ее через художественные образы сказочного[5].

К слову, первоначально театр Сац следовал биогенетической теории американского психолога Стенли Холла, согласно которой каждый ребенок в своем развитии кратко повторяет стадии филогенеза — психической эволюции Homo sapiens. Театр ставил своей задачей познакомить зрителей с фольклором народов мира, поэтому в репертуаре появились спектакли «Тысяча и одна ночь», «Гайавата — вождь ирокезов» и «Пиноккио».

При всей разности подходов нетрудно увидеть во всех ранних детских спектаклях Советской России основополагающую для народных сказок структуру путешествия и инициации, и эта структура не потеряла своей актуальности и в 1930-е гг., хотя к этому времени

---

[3] Цит. по: *Бахтин Н.* Детский театр и его воспитательное значение // Игра: Непериодическое изд., посвященное воспитанию посредством игры. Пг.: Изд. Театрального отд. Наркомпроса. 1918. № 1. С. 10.

[4] *Шпет Л.Г.* Советский театр для детей: страницы истории. 1918–1945. М.: Искусство, 1971. С. 50.

[5] *Сац Н.И.* Новеллы моей жизни. М.: Искусство, 1979. Т. 1. С. 142.

ситуация в детском театре радикально изменилась[6]. Установки детских театров, чей репертуар (как и взгляды руководителей) в пору своего появления был достаточно разнообразным, постепенно унифицировались. Первоочередной объявлялась задача правильного воспитания советских граждан, а единственным подходящим инструментом виделась идентификация зрителей с персонажами-носителями советской идеологии. Собственно, эта концепция, чьи корни уходят в эпоху Просвещения, привела к запрету ставить в детских театрах волшебные сказки. «Десятилетие без сказок» длилось с 1925 по 1934 гг. и было прервано постановкой «Сказки о царе Салтане» в театре под руководством Наталии Сац. Тем временем отечественные произведения медленно, но верно вытесняли со сцены детских театров произведения зарубежные авторов.

Государственные театры кукол появились чуть позднее, и, несмотря на их иную генеалогию, рассматривались советской властью в связке с детскими театрами, а потому неизбежно переходили на репертуар для самой младшей аудитории. Этот репертуар формировался в сплаве фольклорной петрушечной традиции и новых социалистических задач. Однако от театра Петрушки фактически остались только технология изготовления и способ кукловождения, но не природа заглавного персонажа и не свойственные петрушечной комедии низовой юмор, импровизация и постоянное взаимодействие с публикой (которое, впрочем, иногда появлялось, но всегда в безопасном режиме). Структура этих детских спектаклей обнаруживает родство с волшебной сказкой и инициационным сюжетом, который лежит в ее основе. Эта гибридность метасюжета инициации и навязываемых детскому театру актуальных задач представляется любопытным предметом для изучения.

* * *

Примечательно, что и у легендарного Сергея Образцова, и у основателя воронежского театра кукол Николая Беззубцева с самого начала в обиходе была петрушечная кукла-негритенок. Негритенок стал первой куклой, изготовленной Образцовым «из черного детского чулка и кусочка драного каракуля»[7] Успех куклы-негритенка у самых

[6] Нельзя не заметить, что формирование американского театра для детей в эпоху Великой депрессии шло под сильным влиянием советской практики, однако для него этот метасюжет не был характерен [Клейман 2022].

[7] *Образцов С.* По ступенькам памяти. М.: Время, 2001. С. 56.

Кукла Негритенок, сделанная Сергеевым Образцовым. Источник: *Образцов С.* По ступенькам памяти.

разных зрителей вдохновил Образцова на то, чтобы заниматься театром кукол профессионально: «Я показываю негра и дома, и в архиповской мастерской, и в университете»[8]. В дальнейшем успех персонажей-негритят на советской сцене только увеличивался. Возможно, негритенок оказался эквивалентом Ивана-дурака, которому положено проходить через испытания и обретать новый статус. В советском театре негритенок, всегда наивный и добродушный персонаж, — не герой волшебной сказки, но и не конкретный мальчик со своей судьбой и адресом проживания: важно лишь то, что он всегда является объектом угнетения в начале истории и обретает счастье в финале.

К.А. Богданов выстраивает подробную генеалогию интереса Российской империи, а потом Советского Союза, к афроамериканцам и жителям Африки, справедливо указывая, что «в тех случаях, когда этнические и расовые отличия рисовались ею (советской идеологией. — *Ю.К.*) как маркер социальной и политической сегрегации, ее жертвы обретали все шансы найти сочувственную встречу со стороны советской пропаганды» [Богданов 2014: 104]. Особая роль в интересе к американским неграм была связана с колоссальной популярностью «Хижины дяди Тома», первый перевод которой в России был опубликован в 1857 г.; потом роман Бичер-Стоу неоднократно переиздавался, став одним из аргументов для отмены российской разновидности рабства. В 1920-х гг. США и Африка неоднократно противопоставлялись Стране Советов с провозглашенным в ней отсутствием эксплуатации и расовой дискриминации, американские и африканские негры неизменно оказывались представлены в качестве младших братьев в борьбе за справедливость. Так, в номере журнала «Пионер» (1925) с подзаголовком «Дети угнетенных колоний» был напечатан портрет чернокожего мальчика с подписью «Негритенок из Северо-Американских Соединенных Штатов»[9]. Предисловие журнала «Еж» (1931) анонсировало рассказ о мальчике, который приехал из Америки, «где с каждым днем становится все больше и больше безработных, где

[8] Там же. С. 58.

[9] Со всего света // Пионер. 1925. № 3. С. 24.

жгут на кострах негров»[10]. Представляется, что символической кульминацией демонстрации готовности СССР «усыновить» нелюбимых сынов капиталистической Америки и колонизированной европейцами Африки стал финал фильма Григория Александрова «Цирк» (1936), где вначале советские граждане поют маленькому негритенку (мулату) колыбельную на разных языках, и директор цирка говорит о том, что в советской стране любят всех детей («рожайте себе на здоровье, сколько хотите: черненьких, беленьких, красненьких»), а потом чернокожего мальчика несут на руках на торжественном параде.

У режиссера Евгения Деммени, насколько известно, не было куклы-негритенка, однако в театре Петрушки при ленинградском ТЮЗе, которым Деммени бессменно руководил, 21 марта 1926 г. появился петрушечный спектакль «Негритенок Том» по пьесе Ю. Гауша и Б. Павловского. Том появлялся на сцене со словами «Я — негритенок, я — черный Томми»[11]. В первой сцене — в Африке — Том подвергался унижениям, потом сбегал от своего хозяина-англичанина и оказывался на корабле, идущем в Ленинград, но из-за брошенной им в трюм папиросы корабль взрывался. В итоге чернокожий мальчик вылезал из Фонтанки (декорация изображала Аничков мост) на глазах у октябрят Оли и Степы. Из Фонтанки он выбирался, оставаясь, к удивлению октябрят, таким же черным, каким и был в воде («Пусть она грязная и сорная, да не так — чтобы вылезти черным»[12]). Вожатый октябрят выслушивал исто-

Сцена из спектакля «Негритенок Том» в театре Петрушки при ленинградском ТЮЗе. Источник: *Артамонова О., Гауш Ю., Павловский Б.* Петрушкин театр.

Сцена из спектакля «Негритенок Том» в театре Петрушки при ленинградском ТЮЗе. Источник: *Артамонова О., Гауш Ю., Павловский Б.* Петрушкин театр.

[10] От редакции // Еж. 1931. Январь. № 2. С. 2.

[11] *Артамонова О., Гауш Ю., Павловский Б.* Негритенок Том // Петрушкин театр. М.; Л.: Гос. изд-во, 1929. С. 29.

[12] Там же. С. 48.

рию Тома, репрезентировавшего себя в качестве английского раба из Африки, и принимал негритенка в отряд. Спектакль заканчивался маршем под барабанный бой и словами вожатого: «Соберем мы скоро, скоро в наш отряд / Желтых, белых, красных, черных октябрят»[13].

В работе «Исторические корни волшебной сказки» (1946) Владимир Пропп указывает, что тридесятое царство, тридевятое государство,

> в которое попадает герой, отделено от отцовского дома непроходимым лесом, морем, огненной рекой с мостом, где притаился змей, или пропастью, куда герой проваливается или спускается[14].

Герой может либо вернуться из него, либо воцариться там. Если наложить на пьесу Гауша выявленную Проппом структуру сказок, соотносимую со структурой практик инициации, то мы увидим, что герой проходит через смертельное испытание — взрыв (огонь) и воду, чтобы переродиться и выплыть из Фонтанки новым человеком — октябренком. Том был униженным рабом, а стал гражданином Страны Советов. Итак, колонизированная Африка (причем без указания конкретной страны) — это Темный лес, а СССР — Тридесятое царство, возвращаться из которого персонажи советских спектаклей чаще всего не собираются.

Спустя год, 17 декабря 1927 г., в том же театре Петрушки прошла премьера спектакля «Самбо» по пьесе Ю. Гауша. Действие пьесы разворачивалось в Индии, ее герои — чернокожие Джумбо, Мумбо, Самбо и тигр. Здесь в истории, во многом сходной по структуре с «Красной шапочкой», Самбо по просьбе мамы Мумбо отправлялся проведать бабушку, а в итоге вступал в схватку с тигром и убивал его.

Характерным для раннесоветского отношения к авторскому праву образом в издании пьесы Гауша не указывается первоисточник, однако его нетрудно установить. Книга «История маленького черного Самбо» (*The Story of Little Black Sambo*, 1899) шотландской писательницы Хелен Баннерман была опубликована на пять лет позже киплинговской «Книги джунглей» и развивала сходные с историей о Маугли темы. Самбо, мальчик из Южной Индии, шел в джунгли, чтобы

[13] Там же. С. 51.

[14] *Пропп В.И.* Исторические корни волшебной сказки. М.: АСТ, 2021. С. 414.

добыть своей семье еду. В джунглях он заводил дружбу с обезьянами и спасался от четырех голодных тигров. Он отдавал тиграм свою одежду, а каждый из тигров так хотел ее заполучить, что в погоне вокруг дерева друг за другом они сбивались в масло. Это масло Самбо приносил домой, и мама (Мамми) пекла из него блины. Несмотря на то, что в книге Баннерман действие формально происходит в Индии, в США эта сказка однозначно читалась как история про афроамериканскую семью (на это указывали и выполненные писательницей иллюстрации) и была той редкой книгой, где темнокожий мальчик вызывал симпатию. Однако в статье «Книги и негритенок», опубликованной в 1932 г. в «Ежегоднике детской библиотеки», поэт и активист Лэнгстон Хьюз подверг книгу Баннерман критике за потакание расовым стереотипам[15], и тиражи прежде феноменально популярной книги стали стремительно падать. Отголоски этого неприятия читаются в романе Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту» (1953): «Цветным не нравится книга “Маленький черный Самбо”. Сжечь ее. Белым неприятна “Хижина дяди Тома”. Сжечь и ее тоже»[16]. Маленький Самбо фигурирует в качестве расистского стереотипа и в партии Хада в мюзикле «Волосы» (1966), где перечисляются все стереотипные образы-амплуа чернокожих: «Я ниггер Кун и собиратель хлопка <…> я дядя Том и тетушка Джемайма, вуду зомби и маленький черный Самбо»[17].

Что это были за стереотипы? Иллюстрации изображали персонажей в традиции «минстрел шоу», к ней же отсылали и имена персонажей — Самбо, Мамбо (мама, которую Самбо называет «Мамми») и Джамбо (папа Самбо). На созданных писательницей рисунках у персонажей были большие головы без шеи, лица с огромными ртами, босые ноги, использовалась характерная поза — руки в боки с широко расставленными локтями, на Мамбо была характерная для менестрельной «черной мамми» косынка, у Джамбо — курительная трубка. Американские переиздания книги вторили этим образам, воспроизводя образы «комических черномазых» (“happy darky”).

В пьесе Гауша юного художника Самбо — в советской версии он не расстается с красками — тоже не очень-то жаловали: тигр называл его «черномазым», мама Мумбо — «трусом» и «несчастным уродом»,

[15] Hughes L. “Books and the Negro Child.” *Children’s Library Yearbook*, no. 4 (1932): 108–110.

[16] *Брэдбери Р.* 451 градус по Фаренгейту // Брэдбери Р. О скитаньях вечных и о Земле. М.: Правда, 1987. С. 58.

[17] Ragni G., Rado J. *Hair.* New York, 1971: 8.

Сцена из спектакля «Самбо» в театре Петрушки при ленинградском ТЮЗе. Источник: *Артамонова О., Гауш Ю., Павловский Б.* Петрушкин театр.

бабушка — «бездельником». Как бы там ни было, эта вольная адаптация книжки Хелен Баннерман тоже завершалась тем, что Самбо больше не дразнили, и он сам обозначал свой новый статус — охотника и добытчика: «Бабушка, к чему вражда? Вот шкура, а вот еда: раз, два, три громадных апельсина и бутылочка керосину»[18]. Действие пьесы разворачивается в джунглях, но герои очевидным образом русифицированы: в пьесе упоминаются не только тужурка и керосин, но и квас, а бабушка подпирает дверь утюгом. Визуальный код ленинградского спектакля отсылал к Индии (изначальному топониму книги Баннерман) и был лишен отсылок к минстрел-шоу.

В том же 1927 г. Маршак превратил свою пьесу «Петрушка» в «Петрушку-иностранца» — впоследствии она широко ставилась в театрах кукол. Здесь нет чернокожего героя, но Петрушка разыгрывал из себя иностранца (в версии 1935 года — француза). Петрушка не хотел учиться, т. е. не хотел становиться взрослым, не хотел проходить инициацию учебой, и поэтому свой ранец он отдавал свинье, а дальше спасался от родителей, пытаясь спрятаться в будке инвалида, сундуке мороженщика (в версии 1935 г. еще и на карусели). Перед лицом опасности Петрушка восклицал:

Ох, беда, беда, беда!
Не уйти мне никуда!
Гонятся за мною инвалиды с папиросами,
Сундуки с колесами,
Дворники с насосами...
Совсем Петрушку доконали,
Утоплюсь я в Обводном канале.
Сосчитаю до двух —
Да и в воду бух!
Раз, два![19]

[18] *Гауш Ю.* Самбо // Петрушкин театр. С. 74.

[19] *Маршак С.* Петрушка-иностранец. М.: Радуга, 1929. С. 7.

Однако на счет «три» — в пьесе во всем присутствует троекратность — Петрушка находил чужую одежду и в нее переодевался.

Шляпа у меня с глянцем,
Выгляжу я знатным иностранцем,
Приехал из города Козлова,
Не понимаю по-русски ни слова!
Ани-бани-три конторы,
Сахер-махер-помидоры![20]

У Проппа мотив временной смерти и неузнаваемости соединяется с переходом на новый жизненный этап. Только пройдя через мнимую смерть и побыв неузнанным иностранцем (своего рода редуцированная версия Темного леса — без радикального перемещения в пространстве), Петрушка прекращал побег. Его останавливал милиционер, и в итоге Петрушку выводили на чистую воду.

В опубликованном варианте 1929 г. Петрушка одевался еще не французом, а неким иностранцем вообще, а изобличала его перед милиционером свинья:

Ты совсем не иностранец.
Ты — Петрушка; вот твой ранец (*Сбивает с него цилиндр*)[21].

В финале Петрушка садился верхом на свинью и ехал в школу, напевая залихватскую песню, очевидным образом отсылающую к фольклорной первооснове.

В варианте, опубликованном в 1935 г. (почему-то заглавие при этом потеряло дефис), сюжетная канва сохранилась, и первая половина пьесы осталась почти неизменной (добавилась только карусель), однако образ иностранца конкретизировался: теперь это французский инженер, обозначенный как «человек в трусиках». Реплика узнавания, которую в прежнем варианте произносила свинья, оказалась отдана милиционеру. Фольклорное залихватское веселье сменилось риторикой в духе времени, и счастливый финал стал похож на приговор:

[20] Там же. С. 8.

[21] Там же. С. 10.

> Отпустить его я согласен, — социально он не опасен. Отпустить я его отпущу, только в школу его сообщу, чтобы лучше за ним глядела, чтобы он не шатался без дела![22].

С.П. Сорокина указывает на изменения, которые претерпела пьеса Маршака «Петрушка», написанная в 1921 г., превратившись в «Петрушку-иностранца»: от близости к петрушечному импровизационному канону — к цепевидной сказочной структуре и современным реалиям. Сорокина отмечает, что вторая пьеса «по своему построению и сюжету гораздо дальше отстоит от фольклорной комедии, чем первая» [Сорокина 2018: 271]. Это действительно так: в первом варианте были и характерные для петрушечной комедии персонажи, и меньшая связность между сценами, и большая доля импровизации. Второй вариант ближе к структуре волшебной сказки, скрещенной с современными типажами, что и возобладало в качестве наиболее популярного художественного принципа советского детского репертуара.

Постановка с чернокожим героем в том же 1927 г. появилась и в репертуаре Московского театра для детей: это был спектакль «Негритенок и обезьяна», поставленный Наталией Сац по сценарию, созданному ею в соавторстве с Сергеем Розановым. Постановка представляла собой пантомиму на музыку Леонида Половинкина со сценографией Георгия Гольца и в сопровождении выразительной анимации. Сюжет был таков (в начале спектакля зрителям его рассказывала Добрая Негра): обезьяна спасала мальчика Нагуа от ядовитой змеи, а он отправлялся искать свою спасительницу в Москву, куда ее увезли белые люди. Поработав на шоколадной фабрике, Нагуа находил свою обезьяну в цирке. Далее следовал целый парад цирковых номеров — и танцы, и выступления клоунов, и изображаемый актером страус, а в финале Нагуа и обезьяна вместе возвращались в Африку, где мальчик организовывал пионерский отряд. Мальчик-африканец проходил инициацию, но не тягостную и опасную, как в Темном лесу (иностранных государствах), а вполне приятную в Тридесятом

Добрая Негра в спектакле «Негритенок и обезьяна» в Московском театре для детей. Источник: *The Moscow Theatre for Children.*

[22] *Маршак С.* Петрушка-иностранец. М.: ОГИЗ ДЕТГИЗ, 1935. С.10.

Сцена из спектакля «Негритенок и обезьяна» в Московском театре для детей.
Источник: *The Moscow Theatre for Children.*

царстве — Советском Союзе, и на этот раз возвращался в родные края, но уже в новом статусе пионера и основателя пионерского отряда.

Спектакль пользовался невероятным успехом у зрителей (он был сыгран 452 раза, пьесу поставили еще шесть советских ТЮЗов) и вошел в программу Московских театральных фестивалей для иностранцев, которые в большинстве своем тоже отзывались о нем очень благосклонно. Однако учившиеся в Москве чернокожие студенты были недовольны тем, как в нем представлены негры [Лапина 2022: 43], что неудивительно, поскольку доступные фотографии[23] спектакля демонстрируют расхожие расистские стереотипы.

В 1930 г. Андрей Глоба написал пьесу «Джим и Доллар»[24] специально для театра Сергея Образцова. Очевидно, для зрителей 1930-х гг. подобное название было кликбейтным, отсылая к сверхпопулярному роману Мариэтты Шагинян «Месс-Менд, или Янки в Петрограде» (1924), автором которого значился придуманный Шагинян американский пролетарий Джим Доллар. Его история — американский подкидыш внезапно получает наследство и решает издать сочиненную им книгу — рассказывалась во вступительном очерке к авантюрному роману о кознях американских магнатов-злодеев и противостоящих им петроградских рабочих. Легенда о таинственном Джиме Долларе в дальнейшем поддерживалась издателем и при публикации продолжений романа, чья популярность была упрочена фильмом 1926 г. [см. Наприенко 2017]. Впрочем, пьеса Глобы соотносилась с романом Мариэтты Шагинян — точнее с его вымышленным автором — только на уровне названия, очевидно, используя это имя как приманку для зрительской аудитории.

В 1932 г. пьеса прошла через Главрепертком, была допущена политредактором к постановке и поставлена в только что созданном

[23] См.: *The Moscow Theatre for Children*. Moscow: Iscra Revolutsii, 1934.

[24] *Глоба А.* Джим и Доллар. РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 796. Далее все цит. из пьесы даны по этому источнику с указанием номера листа в скобках.

Центральном театре кукол, а затем попала в репертуары других театров кукол: Воронежа и Оренбурга. В течение четырех лет спектакль шел при неизменных аншлагах, и суммарно был показан пятьсот девятнадцать раз, в том числе на гастролях в Ленинграде, Киеве, Тифлисе и других городах. Композитором спектакля выступил Вадим Кочетов, художником — Татьяна Александрова. Состав исполнителей менялся, но чаще всего в роли Джима выступала Екатерина Успенская, а в роли Доллара — Евгений Сперанский (в первоначальном составе он исполнял роль Джима).

Владимир Пропп указывал на то, что Тридесятое царство нередко связывалось с изобилием: «Человек переносит в иной мир не только формы своей жизни, он переносит туда свои интересы и идеалы»[25]. Советский Союз возникал в пьесе «Джим и Доллар» именно в качестве такого идеала и противопоставлялся как США, где начиналось действие, так и остальным странам. Джим — негр (как указано в списке действующих лиц), который, работая мойщиком на кухне (между прочим, в пьесе описывается устройство посудомоечной машины), сообщал поваренку Бобу, тоже негру, о том, что он нашел «эту книгу»:

> ДЖИМ. Алло, Боб, я достал эту книгу.
> БОБ. О пятилетке в СССР?
> ДЖИМ. Да (2).

Положения «этой книги» о том, что капиталисты берегут машины, но не рабочих, в то время как в СССР все обстоит по-другому, становились для Джима и Боба тайным сакральным знанием, а с точки зрения структуры пьесы — свойственным исходной ситуации «нарушением запрета»[26] на распространение скандальных идей о равенстве. Хозяин салуна по имени Гороховый пудинг заставал героев за чтением книги и приходил в ярость. По недосмотру увлеченного книгой Джима бак взрывался, и Джим оказывался без работы. В это же время на экране (по замыслу драматурга пьеса должна была сопровождаться кинопроекциями, но в спектакле Образцова их не было) демонстрировалось, как под джазовую музыку веселятся буржуа — посетители салуна.

[25] *Пропп В.И.* Исторические корни волшебной сказки. С. 430.

[26] *Пропп В.И.* Морфология волшебной сказки. М.: АСТ, 2025. С. 52.

Сцена из спектакля «Джим и Доллар» в Центральном театре кукол.
Источник: Музей ГАЦТК им. С.В. Образцова.

Джим с верным спутником — собачкой Долларом, который в классификации Проппа был поистине был «волшебным помощником» — скитался по улицам. Верный пес очень полюбился зрителям спектакля благодаря разработанной пластической и аудиальной, хоть и лишенной вербального выражения, партитуре: собака подымала то одно, то другое ухо, виляла хвостом, рычала, выражала свои эмоции лаем или повизгиванием, а главное, неизменно приходила Джиму на помощь, в которой он так нуждался. Из-за расовой дискриминации маленькому афроамериканцу не давали даже встать в очередь за благотворительным обедом. В итоге булку из окна бросали Доллару, а не Джиму, но мальчик с собакой решали к ней не притрагиваться, что напоминает нередкий для мифа мотив неправильной еды, которую не нужно вкушать. Далее американский макабр являл себя в виде грузовика с продуктами для сжигания (печально известный парадокс экономики Великой депрессии), Ку-клукс-клана и драки, разворачивавшейся на фоне надписи «Голодный поход безработных». В постановке от сцены с безработными Образцову пришлось отказаться, поскольку он не сумел найти для нее адекватное кукольное воплощение.

Чтобы попасть на корабль, следовавший в Европу, а оттуда — в вожделенный СССР, Джим расставался с Долларом, однако это не спасало его от гнева боцмана, и мальчик оказывался за бортом, но верный пес успевал его спасти. Таким образом, герой проходил испытание водой, а выручал его волшебный помощник.

В следующей сцене Джим выдавал себя за музыканта и попадал в «знаменитый негритянский джаз-бэнд Тома Томсона из Томбаго-Томби» (10). Характерно, что именно волшебный помощник Доллар приносил бидон и сломанный гриф контрабаса, позволявшие создать новый музыкальный инструмент, чтобы Джима приняли в бэнд. В спектакле Образцова это было отдельным аттракционом. Доллар энергично бил хвостом по струнам самодельного нелепого двуструнного инструмента и лаял в такт, а Джим заразительно дул в кусок

водосточной трубы, как если бы это был саксофон. Зрители смеялись и над серьезностью, с которой создавались инструменты, и над азартностью, с которой Джим и Доллар на них играли: «Эта внешне эксцентрическая игра потому-то и была такой комичной, что актеры совсем не комиковали»[27]. Как писал актер Евгений Сперанский, эта сцена стала поводом для исполнения джаза, что не ускользнуло от бдительного внимания педологов:

Сцена из спектакля «Джим и Доллар» в Центральном театре кукол. Источник: Музей ГАЦТК им. С.В. Образцова.

> достаточно было и намека, уж самый состав «оркестра»: барабан (ударные!), саксофон наводил на подозрение; а уж одна-две синкопы в мелодии приводили в ужас <...> — Джаз?! — хватались за голову педологи, — в детском спектакле?! Разлагающее влияние гнилого Запада?! [Цит. по: Голдовский 2007: 193].

Однако музыкальная карьера Джима рушилась, не начавшись: следующая сцена происходила в Африке, поскольку летевший в Европу дирижабль с музыкантами разбивался. Джим и Доллар встречали вождя племени Саго-Саго, а потом и начальника французов (тут на экране, по мысли драматурга, возникала надпись «Хищники капитализма»), от власти которого они в итоге помогали вождю избавиться. Однако сами герои попадали в рабство на табачной плантации в Египте, где звучал следующий диалог Джима с Хозяином — одним из многих встреченных Джимом «враждебных существ», согласно пропповской классификации[28]:

> ДЖИМ: Я — человек.
> ХОЗЯИН. Ты — негр.
> ДЖИМ. Негр — тоже человек (14).

[27] *Образцов С.* Моя профессия. М.: Искусство, 1981. С. 220.
[28] *Пропп В.И.* Морфология волшебной сказки. С. 73.

Вождь племени Саго-Саго
в спектакле «Джим и Доллар»
в Центральном театре кукол.
Источник: Музей ГАЦТК
им. С.В. Образцова.

Джим в спектакле «Джим
и Доллар» в Центральном театре
кукол.
Источник: Музей ГАЦТК
им. С.В. Образцова.

Показательно, что в течение пьесы Джиму приходится не раз отвечать на характерный для архаичного эпоса вопрос: «кто ты и откуда ты родом?». Джим, во-первых, аттестует себя «негром» и, во-вторых, объясняет, что он «из Америки» (18).

Следующий виток приключений Джима разворачивался в Италии, где под экраном с надписью «Проповедь любви» римский Папа объявлял, что СССР — это «гнусная безбожная страна <…> где дьявол воздвиг свой престол» (16). Это включение религиозного контекста в советскую сказку чрезвычайно показательно: если следовать Проппу, то католическая Италия — это загробное царство, мир навыворот. В целом же, все путешествия Джима и Доллара по иностранным государствам (как и скитания в своей родной Америке) — это испытания в Темном лесу.

В итоге Джиму и Доллару помогал местный рабочий, обещая в складчину купить билет на поезд до самой Варшавы: «Не доброта, а классовая солидарность. Рабочий рабочему — брат» (17). В следующей картине Джим и Доллар оказывались в Польше, где на фоне марширующих солдат им удавалось обмануть жандарма (в спектакле Образцова — при помощи польского железнодорожника) и запрыгнуть в поезд. Итогом испытаний становилась 13-я картина «Советская граница».

ДЖИМ. СССР?
КРАСНОАРМЕЕЦ. СССР.
ДЖИМ. Да здравствует СССР!

Жандарм пытается Джима остановить, но красноармеец преграждает ему путь штыком.

ЖАНДАРМ. СССР?

КРАСНОАРМЕЕЦ. СССР.

Жандарм сплевывает и отходит (19).

Сцена из спектакля «Джим и Доллар» в Центральном театре кукол. Источник: Музей ГАЦТК им. С. В. Образцова.

Здесь так же, как и в предыдущих сценах пьесы, нельзя не увидеть выявленные Проппом мотивы волшебной сказки: магическое бегство, специальные волшебные слова, спасение героя от преследования.

В эпилоге на фоне экрана с надписью: «1 мая в СССР» под революционную музыку и крики «ура» проезжал грузовик с пионерами, а среди них обнаруживались и Джим, и Доллар. Таким образом, герой переживал трансфигурацию, принимал «новый облик»[29]: пройдя через разные испытания, через смертельную опасность на самых широких географических просторах, Джим обретал новый статус пионера в достигнутом им Тридесятом царстве, куда он так стремился. И снова, как и во многих других спектаклях эпохи, возвращаться из СССР герою было и некуда, и незачем.

Экстраполируя мифологические структуры на киносценарии, К. Воглер выделяет следующие стадии путешествия героя:

Обыденный мир
Зов к странствиям
Отвержение зова.
Встреча с наставником
Преодоление первого порога
Испытание, союзники, враги
Приближение к сокрытой пещере
Главное испытание
Награда (обретение меча)
Обратный путь
Возрождение
Возвращение с эликсиром [Воглер, 2022: 59].

[29] *Пропп В.И.* Морфология волшебной сказки. С. 102.

В «Джиме и Долларе» есть, так или иначе, все стадии, кроме возвращения.

Однако Сергей Образцов сочинил для спектакля дополнительный финал, усиливавший его торжественность. Джим доставал из ошейника Доллара письма — приветствия советским детям от всех, кто ему помогал: американского матроса, итальянского рабочего и польского железнодорожника. Актер в живом плане перед ширмой читал эти письма на соответствующих языках, а потом переводил. После чего Джим, обращаясь в зрительный зал, произносил единственную фразу, которую знал по-русски: «Да здравствует Эс-эс-эс-эр!»[30].

При отсутствии занавеса, стремительная смена мест действия в спектакле достигалась при помощи трехуровневой фанерной конструкции. На самом нижнем плане, в раме на ширме, располагались сменяемые надписи: «Америка», «Африка», «Италия», «Польша», «СССР». Выше следовали поворачивающиеся планки со сторонами разных цветов, их поворот гранями серого цвета знаменовал Америку, а желтые грани переносили действие в африканскую пустыню. Были еще боковые щиты с откидывающимися плоскостями, между которыми в морской сцене вешали волны. На третьем плане щиты могли опускаться и подниматься в любом порядке. Локации открытым приемом сменялись под музыку, и сама смена мест действия становилась зрелищным аттракционом.

Через почти полвека после премьеры «Джима и Доллара» Образцов писал о драматургической слабости пьесы и несовершенствах собственной постановки: о разрыве между серьезностью поднятых тем и примитивностью их решения «путем наслаивания эксцентричных детективных эпизодов»[31], о том, что использованная в спектакле ширма со сменяющимися названиями стран оказалась лишена художественного образа. Однако, возвращаясь к моменту феноменального успеха «Джима и Доллара» — своей первой постановки в профессиональном театре — режиссер свидетельствовал, что пьеса Андрея Глобы была на порядок выше большинства пьес, игравшихся тогда в театрах кукол, и продолжал вспоминать о своей премьере с большим воодушевлением. Его книга воспоминаний фиксирует ту эйфорию, которую режиссер испытал на премьерном

[30] *Образцов С.* Моя профессия. С. 216.

[31] Там же. С.217.

показе, ощутив чуткое внимание публики: «Ребята и смеялись там, где надо. И слезы кулаками вытирали там, где надо <…> А то вдруг зал замирал, и становилось так тихо, будто в зале никого нет»[32]. Образцов отдельно отмечал, что негритенка Джима «зрители любили с первых же секунд его появления и желали ему удачи во всем»[33], что позволяет увидеть в этой немедленной и безусловной любви к далекому афроамериканцу сложившуюся к 1932 г. устойчивую тенденцию.

* * *

Мифологические структуры прослеживались не только в советском театре для детей 1920–1930-х гг., но и в литературе. Так, исследовательница Мария Абашева убедительно доказывает, что и книги Лидии Чарской, и сменившие их книги о советских школьницах так или иначе следовали все тому же инициационному мифу:

> Девочка, становясь взрослой, обязательно должна пройти испытание: отрыв от близких <…>, одиночество, насмешки класса, наветы классных дам, безвинные страдания, потом взросление, выпускной торжественный акт с присутствием «верховного жреца» [Абашева 2013: 83].

Есть все основания увидеть закономерность в соединении метасюжета инициации, изученного и разработанного этнографами и фольклористами в конце 1920-х–1930-е гг., с навязываемыми детскому театру того же периода современными социальными реалиями и запросами изоляционистской политики сталинского правления. Возможно, неслучайно в тот же хронологический период (роман «Золотой теленок» был создан в 1931 г.) появилось хрестоматийное:

> Все это выдумка, нет никакого Рио-де-Жанейро, и Америки нет, и Европы нет, ничего нет <…> Мне один доктор все объяснил, — продолжал Остап. — Заграница — это миф о загробной жизни, кто туда попадает, тот не возвращается[34].

[32] *Образцов С.* По ступенькам памяти. С. 128.

[33] *Образцов С.* Моя профессия. С. 218.

[34] *Ильф И., Петров Е.* Золотой теленок. М.: Сов. литература, 1933. С. 389.

Волшебная сказка вернулась на театральные подмостки, но ее новые литературные образцы — и, прежде всего, созданный специально для Центрального детского театра «Золотой ключик» (1936) Алексея Толстого — продолжали следовать той же стратегии: объединению исконно свойственного волшебной сказке инициационного сюжета и современной повестки, утверждавшей веру в СССР как лучшего места на земле, искомого Тридесятого царства. Идеологическое содержание таких сказок не должно было вызывать ни вопросов, ни сомнений.

> Старый папа Карло спрашивает Буратино и его товарищей:
>
> — Знаете ли вы, как называется та страна, где детям живется хорошо и весело?
>
> Автор пьесы не вложил в уста своих маленьких героев ответа на этот вопрос. Старому шарманщику, папе Карло, отвечает публика — сотни певучих и радостных детских голосов:
>
> — СССР! СССР! <…>
>
> На сцене — только сказка, интересная, занимательная. Но маленькие советские зрители сами оценивают «внутреннее положение» тарабарского королевства. Они своими репликами как бы дополняют содержание спектакля, еще более заостряют его идеологический смысл[35].

ЛИТЕРАТУРА

Абашева 2013 — *Абашева М.П.* Семиотика девичьей инициации: от институтской прозы к советской детской повести // «Убить Чарскую….». Парадоксы советской литературы для детей. 1920–1930 гг. СПб: Алетейя, 2013.

Богданов 2014 — *Богданов К.А.* Негры в СССР. Этнография мнимой диаспоры // Антропологический форум. 2014. № 22. С. 103–142.

Воглер 2022 — *Воглер К.* Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. М: Альпина нон-фикшн, 2022.

Голдовский 2007 — *Голдовский Б.* История драматургии театра кукол. М.: Дизайн Хаус, 2007.

Клейман 2022 — *Клейман Ю.А.* «Бобры всех стран, объединяйтесь!»: Леонид Макарьев и Федеральный театральный проект для детей // Rossica. Литературные связи и контакты. 2022. № 2. С. 133–146.

[35] *Ефимов Г.* Сказка на сцене // Правда. 1936. 14 декабря. № 343. С. 6.

Лапина 2022 — *Лапина Г.В.* Американцы в Москве: 1930–1940. М.: Литфакт, 2022.

Наприенко 2017 — *Наприенко А.В.* «Месс-Менд» Мариэтты Шагинян как «кинематографический роман» // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2017. Т. 1. № 2. С. 106–110.

Сорокина 2018 — *Сорокина С.П.* Петрушка в детском театре первого послереволюционного десятилетия (две пьесы С.Я. Маршака) // Studia Litterarum. 2018. Т. 3. № 3. С. 254–277.

REFERENCES

Abasheva 2013 — Abasheva, Marina. “Semiotika devich’ei iniciacii: ot institutskoi prozy k sovetskoi detskoi povesti” [“Semiotics of Maidenhood Initiation: From Institute Fiction to the Soviet Children’s Story”]. In *“Ubit’ Charskuiu...”: Paradoksy sovetskoi literatury dlia detei. 1920–30 gg* [*“Killing Charskaya...”: Paradoxes of Soviet Children’s Literature. 1920–1930s*]. St. Petersburg: Aleteia Publ., 2013. (In Russ.)

Bogdanov 2014 — Bogdanov, Konstantin A. “Negry v SSSR. Etnografia mnimoi diaspory” [“Black People in the USSR: Ethnography of an Imaginary Diaspora”]. *Antropologicheskij forum*, no. 22 (2014): 103–142. (In Russ.)

Goldovskij 2007 — Goldovskii, Boris. *Istoria dramaturgii teatra kukol* [*The History of Drama in Puppet Theatre*]. Moscow: Dizain Haus Publ., 2007 (In Russ.)

Klejman 2022 — Klejman, Yulia A. “‘Bobry vsekh stran, ob”edinyajtes’!’: Leonid Makar’ev i Federal’nyi teatral’nyi proekt dlia detei” [“‘Beavers of the World, Unite!’: Leonid Makaryev and Federal Theatre Project for Children”]. *Rossica*, no. 2 (2022): 133–146. (In Russ.)

Lapina 2022 — Lapina, Galina V. *Amerikancy v Moskve: 1930–1940* [*The Americans in Moscow: 1930–1940*]. Moscow: Litfakt Publ., 2022. (In Russ.)

Naprienko 2017 — Naprienko, Anastasia V. “*Mess-Mend* Marietty Shaginyan kak ‘kinematograficheskii roman’” [“Marietta Shaginyan’s *Mess-Mend* as a ‘Cinematic Novel’”]. *Vestnik Samarskogo universiteta. Istoriya, pedagogika, filologiya* 1, no. 2 (2017): 106–110. (In Russ.)

Sorokina 2018 — Sorokina, Svetlana P. “Petrushka v detskom teatre pervogo poslerevolyucionnogo desyatiletia (dve p’esy S.Ya. Marshaka)” [“Petrushka in the Theatre for Children in the First Ten Years after the October Revolution (Two Plays by S.Ya. Marshak)”]. *Studia Litterarum* 3, no. 3 (2018): 254–277. (In Russ.)

Vogler 2022 — Vogler, Krisrtofer. *Puteshestvie pisatelia. Mifologicheskie struktury v literature i kino* [*The Writer’s Journey: Mythological Structures in Literature and Cinema*]. Moscow: Al’pina non-fikshn Publ., 2022. (In Russ.)

© 2026, Ю.А. Клейман
Дата поступления в редакцию:14.03.2026
Дата одобрения рецензентами: 29.04.2026
Дата публикации: 25.06.2026

© 2026, Yulia A. Kleiman
Received: 14 Mar. 2026
Approved after reviewing: 29 Apr. 2026
Date of publication: 25 Jun. 2026

Литература двух Америк. 2026. № 20. *Literature of the Americas,* no. 20 (2026)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-202-219
https://elibrary.ru/ROULHT
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Полина РЫБИНА

АТМОСФЕРНОСТЬ КИНОАДАПТАЦИИ: «ТРАМВАЙ “ЖЕЛАНИЕ”» Т. УИЛЬЯМСА В ВЕРСИИ В. АЛЛЕНА

***Аннотация*:** В статье вводится представление об атмосферности как о ключевом эффекте киноадаптаций классики. Согласно феноменологам (Г. Беме), атмосфера — это эстетическая категория, позволяющая рассматривать пространства как чувственно переживаемые топосы. Развивая философские представления, современные нарратологи предлагают думать об «атмосферах» вымышленного мира (С. Хвен). Чтобы уточнить исследовательский словарь, я пользуюсь понятием «атмосферности» для характеристики эффекта, производимого повествовательным миром. Анализ атмосферности киноадаптации предполагает ответ на три вопроса: как моделируется восприятие атмосферной среды персонажем; каковы зрительские переживания «атмосферных приглашений» фильма и, наконец, как возникает восприятие атмосферности в режиме адаптационного палимпсеста (Л. Хатчен), т. е. встречи разных версий нарративного мира в нашем сознании. Показано, что В. Аллен варьирует чувственные эффекты как сюжета Т. Уильямса, так и киноверсии Э. Казана. На уровне звукового решения, сюжет Уильямса обернут Алленом в блюзовый кокон, который формирует зрительскую сонастройку не с «жаркой» южной драмой, а с ее ироничным переложением. На уровне цветосветового решения, «комфортные» кремово-желтые мизансцены фильма Аллена отличаются от конфликтного «фовизма» пьесы и черно-белой контрастности городской драмы Казана. На уровне центральных мотивов, вовлекающих зрителя в переживание воздушной среды фильма (дыхание героини), Аллен проявляет себя как ироничный новатор, обогащающий мир Уильямса новым повторяющимся элементом. Аллен изымает из «Трамвая» неудержимость влечения, безысходность насилия и безумия. Он «излечивает» сюжет Уильямса, помещая его в другую атмосферную среду и подвергая зрителя воздействию этой среды. Как интерпретатор бродвейского классика, Аллен проявляет к героям его драмы «доброту незнакомцев».

***Ключевые слова*:** атмосферность, киноадаптация, медиа, атмосферная перцепция, «Трамвай “Желание”», «Жасмин», Вуди Аллен

Информация об авторе: Полина Юрьевна Рыбина, доцент, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 5, 1119991 г. Москва Россия. ORCID ID: http://orcid.org/0009-0001-7739-0911. E-mail: rybina_polina@mail.ru

Для цитирования: *Рыбина П.Ю.* Атмосферность киноадаптации: «Трамвай “Желание”» Т. Уильямса в версии В. Аллена // Литература двух Америк. 2026. № 20. С. 202–219. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-202-219

Литература двух Америк. 2026. № 20.

Literature of the Americas, no. 20 (2026)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-202-219
https://elibrary.ru/ROULHT
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Polina RYBINA

THE ATMOSPHERIC EFFECTS OF FILM ADAPTATIONS: TENNESSEE WILLIAMS'S *A STREETCAR NAMED DESIRE* REIMAGINED BY WOODY ALLEN

***Abstract*:** New versions of old stories reshape their narrative worlds and inevitably change their atmospheric effects. Analyzing the atmospheric spaces of film adaptations, we have to take into account three aspects: how characters feel about the *topoi* they find themselves in; how audiences respond to the atmospheric affordances of these spaces; and how atmospheric effects depend upon the palimpsestic regimes (Linda Hutcheon) of adaptations, that is upon the nexus of different narrative worlds in our minds. The article shows how Woody Allen's *Blue Jasmine* varies the atmospheric effects of both Tennessee Williams's original and Elia Kazan's 1951 film version. In terms of sound, Allen wraps Williams's plot in a bluesy cocoon that attunes the audiences not to the "hot" Southern drama, but to its ironic interpretation. In terms of color and lighting, Allen's mise-en-scènes linger in the viewers' minds as a series of creamy-yellow episodes in a subtle amber glow, a contrast both to the play's colour scheme and to the black-and-white palette of Kazan's urban drama. And the film's central motif draws the viewers into the "airy" environment (the heroine's breathing issues), while Allen proves himself an ironic innovator who enriches Williams's world with a new, recurring element. Allen removes from *A Streetcar Named Desire* the uncontrollable drive, the hopelessness of violence, and the despair of madness. He "heals" Williams's plot by placing it in a different atmospheric environment and subjecting the audience to its melancholic irony. Allen extends "the kindness of strangers" not only to Williams's characters but also to us.

***Key words*:** atmosphere, film adaptation, media, atmospheric perception, *A Streetcar Named Desire, Blue Jasmine,* Woody Allen

***Information about the author*:** Polina Yu. Rybina, Associate Professor, Lomonosov Moscow State University, Leninsky Gory, bldg. 1-51, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: http://orcid.org/0009-0001-7739-0911. E-mail: rybina_polina@mail.ru

For citation: Rybina, Polina. "The Atmospheric Effects of Film Adaptations: Tennessee Williams's *A Streetcar Named Desire* Reimagined by Woody Allen." *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 202–219. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-202-219

Открывающая ремарка пьесы Т. Уильямса «Трамвай “Желание”» настраивает на особый лад: пьеса начинается в майские сумерки, в квартале Нового Орлеана, отмеченном особым шармом (“raffish charm”, 480) — «забористой красой» (536, в пер. В. Неделина)[1]. Словом “raffish” описывается трудно уловимое очарование этого места, в котором бедность сочетается с богемной уверенностью в собственной привлекательности. Перед нами — атмосферность упадка[2] (“atmosphere of decay”, 480), мир, пахнущий бананами и кофе, живущий под аккомпанемент разбитого пианино. На нем и наигрывается «меланхолическая блюзовая мелодия» (536), квинтэссенция «духа» здешних мест. Эта мелодия носит у Уильямса название — “Blue Piano.” Не от него ли происходит наименование ленты В. Аллена — *Blue Jasmine*? Оно ускользает от перевода на русский, а в оригинале сплавляет вместе столь многие нотки Уильямса: цвет и запах, грусть и экзотику, блюз и джаз.

«Трамвай “Желание”» экранизировал первый постановщик пьесы на Бродвее и друг Уильямса — Э. Казан (1951). Затем появились еще версии — как телевизионные, так и для кинопросмотра, а также опера и балет[3]. Фильм Аллена сразу после выхода оказался опознан как вариация на темы Уильямса[4]. Сложность опознания (указания в титрах нет) заключается в том, что Аллен играет с оригиналом смело и непринужденно: отталкиваясь от сложного букета «голубого жасмина», он ставит целью варьировать наши переживания мира Уильямса. Аллен создает импровизацию, лишенную трагической

[1] Русскоязычный текст пьесы цит. по изд.: Ю. О’Нил, Т. Уильямс. Пьесы. М.: Радуга, 1985. Англоязычный текст цит. по изд.: Williams, Tennessee. *Plays 1937—1955.* Eds Mel Gussow and Kenneth Holditch. New York, 2000.

[2] В ремарках нас настойчиво возвращают к слову «атмосфера»: финальная картина начинается с ее характеристики — “raw”, “lurid” (555), как в роковую ночь игры в покер.

[3] «Трамвай “Желание”» (ТВ, 1984, реж. Дж. Эрман; ТВ, 1995, реж. Г. Джордан; 1995, опера А. Превина; 1952, балет В. Беттис на музыку А. Норта, автора саундтрека к фильму Э. Казана); «Незнакомец» (*Stranger*, 2014), реж. Б. Таваколи.

[4] Приведу цитату с сайта IMDb: «Многие критики считают, что фильм является переосмыслением пьесы Теннесси Уильямса “Трамвай ‘Желание’”. По совпадению, Кейт Бланшетт и Алек Болдуин оба участвовали в постановках этой пьесы. Бланшетт сыграла Бланш в спектакле Сиднейской театральной компании в 2009 году, а Болдуин — Стэнли в бродвейской постановке 1992 года. Болдуин также сыграл Стэнли в экранизации пьесы 1995 года, где роль Бланш исполнила Джессика Лэнг». См. https://www.imdb.com/title/tt2334873/trivia/?ref_=ttfc_ov_ql_3

тональности. По меткому выражению Б. Палмера, он создает «Трамвай *sans Desire*» [Palmer 2022], мир, где царят не почти первобытные страсти, а любовь к комфорту и капиталу. Задействуя драматические ситуации Уильямса (две сестры, переезд одной к другой, чувство потерянности, конфликт привлекательной женщины с сильным мужчиной), Аллен трансформирует атмосферные воздействия сюжета, передавая иные смыслы.

Согласно философам-неофеноменологам [Schmitz 1969, Böhme 1993, Griffero 2019], атмосфера — это эстетическая категория, позволяющая рассматривать пространства как чувственно переживаемые топосы. Г. Беме напоминает, что атмосферные качества пространства зависимы от «взаимосвязи» (“connection”) тела и среды [Böhme 2017]. Развивая философские представления, современные нарратологи предлагают думать об «атмосферах» пространств вымышленного мира [Hven 2022, Warner 2024]. Для уточнения исследовательского словаря, я пользуюсь понятием атмосферности. Атмосферность — это эффект, производимый повествовательным миром. Он моделируется на разных уровнях (сюжета, фабулы, наррации, стиля). Обсуждение эффекта закономерно, поскольку в основе нашего восприятия фильма или текста лежит особая чувствительность, которую, анализируя кинотексты, С. Хвен называет «атмосферной перцепцией»: “initial, pre-reflective apprehension of the affective charge of the cinematic diegesis” [Hven 2022: 41]. Мы улавливаем воздействие медиума до того, как начинаем обрабатывать в своем сознании сюжет. Дж. Ханих уточняет эту мысль указанием на то, что атмосферные качества пространства следует расценивать как некие «атмосферные приглашения» (аффордансы) что-то ощутить[5]. Аудитория может откликнуться на них, а может остаться к ним равнодушной, откажется их разделять [Hanich 2023]. Это не значит, что потенциалы воздействия отсутствуют; они просто работают в «спящем режиме», ждут своей актуализации.

В фильме Аллена, во-первых, разыгрывается особое ощущение разных пространств главной героиней (Кейт Бланшетт): маленькой

[5] Дж. Ханих представил свою концепцию «атмосферных приглашений», в частности, в докладе «Атмосферы тишины: о фильме и безмолвии (quietude)», сделанном на конференции «Аффективная интермедийность» (Венгерский университет Трансильвании Сапиентия, Клуж-Напока, Румыния, 20–21 октября 2023 года). Статья по материалам доклада должна появиться в издании: [The Oxford Handbook 2026].

квартирки сестры в Сан-Франциско, ее собственных фешенебельных апартаментов и загородных домов, офисов и возможного нового дома с новым мужем. Во-вторых, фильм моделирует переживание этих пространств зрителем. В-третьих, связь «Жасмин» с «Трамваем “Желание”» усложняет обсуждение атмосферности. Киноадаптация — зависимый текст, восприятие которого включает зрительское воображение и память о других версиях и оригинале (метафора палимпсеста Р. Стэма [Stam 2005] и Л. Хатчен [Hutcheon 2006, 2013]). Переживая новую версию, зритель нередко оказывается в ситуации наложения «нынешних» непосредственных впечатлений на смутные воспоминания о том, что он испытывал в этом же эпизоде другой версии или оригинала. Так, многослойными становятся не сюжеты, не образы персонажей, а сами переживания вымышленного мира [Rybina 2026].

В статье показано, как Аллен варьирует чувственные эффекты классической пьесы, изымая из своего фильма те виды негативного опыта, которые зрители ассоциируют с предыдущими версиями «Трамвая»: неудержимость влечения, безысходность насилия и безумия. Аллен по-своему «излечивает» сюжет Уильямса, проявляя к героям его драмы «доброту незнакомцев».

Посмотрим, как звук, свет и цвет, а также один из лейтмотивов (дыхание) позволяют ему это сделать на трех обозначенных нами уровнях: восприятия атмосферной среды персонажем; зрительского переживания «атмосферных приглашений» и, наконец, атмосферности в режиме палимпсеста, который предлагает адаптация.

Эфемерность сюжетных взаимосвязей

Нужен небольшой комментарий о сюжете фильма[6]. Сам характер работы Аллена с миром Уильямса напоминает о том, что классика зачастую лишь эфемерно присутствует в новой медийной версии. Как пишет Л. Федорова в работе «Адаптация как симптом», «фильм или сериал (на литературной основе. — *П.Р.*) накладывается на общее представление о тексте, предлагая зрителю характерные знаки произведения» [Федорова 2022: 7]. Более того, Т. Лич подчеркивает, что в современном медийном ландшафте актуальны кроссоверы, то

[6] Подробный разбор нарратива этой адаптации дан в статье В. Фостер [Foster 2015].

есть адаптации, смешивающие «характерные знаки» нескольких повествовательных миров [Leitch 2025: 20], ставя оригинал под вопрос и при этом, настойчиво намекая на связь с ним.

Аллен сополагает в «Жасмин» мир пьесы Уильямса и историю крупного финансового скандала, в центре которого оказался бизнесмен Берни Мэдофф и его жена Рут. В 2009 г. Мэдоффа приговорили к 150 годам тюремного заключения за создание финансовой пирамиды, развалившейся во время мирового экономического кризиса (2008) и приведшей к убыткам 37 тысяч человек. Параллельно с историей о Жасмин Френч[7] (Кейт Бланшетт), приехавшей погостить к сестре Джинджер (Салли Хокинс), развивается история из прошлого. Жасмин еще недавно была женой Хэла Фрэнсиса (Алек Болдуин), баснословно богатого человека, который занимался финансовыми махинациями, но поплатился за супружеские измены. Узнав о том, что муж собирается ее бросить ради молоденькой au pair, Жасмин звонит в ФБР. Как и Бланш, оскорбившая своего молодого мужа, Жасмин становится постановщиком трагедии, приняв импульсивное решение.

Внимательный зритель одновременно следит за разоблачением событий финансового скандала (а значит, и прошлого Жасмин) и вылавливает из мира фильма узнаваемые черты пьесы: взрослые люди из разных социальных слоев, «запертые» в маленькой квартире, конфликт со «Стэнли» (в фильме их два — Оги, бывший муж сестры, и Чили, ее нынешний бойфренд), попытка найти нового мужчину, скрывая свое прошлое, неожиданное разоблачение, финальное «безумие». В сюжет также проникают узнаваемые элементы «Стеклянного зверинца» (Жасмин пытается «учиться», параллельно выполняя рутинную секретарскую работу), «Кошки на раскаленной крыше» (Жасмин бездетна и ее раздражают дети Джинджер) и даже биографии самого Уильямса (после краха семейной жизни Жасмин работает в обувном магазине, как, впрочем, и Том из «Стеклянного зверинца»). У Жасмин есть и измененные эффектные реплики Бланш: “Look, could you stop saying I was lying?” (01:00:00) варьирует знаменитое “I didn’t lie in my heart” (546).

[7] Строго говоря, фамилия Жасмин — Фрэнсис, но она представляется «Жасмин Френч», вероятно изменив имя после громкого скандала. Это происходит не в первый раз: много лет назад она поменяла свое настоящее имя Жанетт на более звучное — Жасмин.

Зрителя приглашают уловить сходство, потому что в нем — одно из тонких удовольствий, которые может подарить этот фильм. Но при этом предлагается увидеть и способ, каким новая версия прикасается к классической драме: играя с каждым элементом, рассредоточивая ключевые составляющие (два Стэнли, три Митча — Эдди, доктор Фликер, Дуайт), варьируя темы через их стилевое возвышение (Жасмин не выдумывает прошлый блеск, она и в самом деле светская дама) и снижение (нет роковых желаний, остались лишь банальные потребности). Уильямсовский сюжет одновременно присутствует и постоянно ускользает: драма не разыгрывается, а мерцает то тут, то там, включая узнавание с большей или меньшей силой. Главная задача Аллена — убедительно напомнить о Уильямсе, сменив атмосферное воздействие сюжета.

Музыка и атмосферные эффекты: блюзовый пастиш

«Жасмин» открывается легким «окраинным» блюзом Л. Армстронга (“Back O’Town Blues”) в противоположность эффектному, чувственному джазу А. Норта из ленты Казана (1951). Норт одним из первых создает джазовый саундтрек — функциональный и драматичный[8], а также использует в звуковом решении полнометражного фильма диссонансные композиции [Shoilevska Henderson 2009]. У Аллена блюзовые мелодии, звучащие за кадром, — основное средство создания атмосферно окрашенного движения от сцены к сцене: от окраинного блюза мы переходим к мотиву из композиции Джимми Нуна (“Blues My Naughty Sweetie Gives To Me”). Под его зачин Жасмин подъезжает к дому сестры, а в финале Джинджер и Чили флиртуют, устраивая бой за последний кусочек пиццы. Герои гуляют по Сан-Франциско в сопровождении Луи Армстронга (“Aunt Hagar’s Blues”), Жасмин работает в регистратуре клиники под кларнет Сиднея Беше, а выбирает антикварную мебель в сопровождении голоса Трикси Смит (“My Baby Sends Me”). Сюжет Уильямса обернут Алленом в блюзовый кокон, который формирует зрительскую сонастройку

[8] Саундтрек фильма нельзя в полной мере назвать джазовым, хотя это устоявшееся представление. Как справедливо отмечает С. Шойлевска Хендерсон, музыкальное решение сюжета развивается, трансформируясь к финалу: “the score expands toward the end into an impressive symphonic composition with complex polyphonic texture, modern dissonant harmonies, and massive orchestral accents” [Shoilevska Henderson 2009: 99].

с ироничным переложением «жаркой» южной драмы. Норт и Казан навязчиво тревожили зрителя с первых мгновений фильма, Аллен предлагает погрузиться в красоту легкой печали, время от времени от нее отстраняясь. Многочисленные блюзовые мелодии звучат как разные варианты того самого «меланхоличного пианино» (“Blue Piano”), которое заявлено в начале пьесы как «дух» здешней жизни.

Лейтмотивами «Жасмин» являются не столько оригинальные темы, специально написанные для фильма, как у Казана/Норта, сколько узнаваемые песенки, вроде «Печальной луны» (“Blue Moon”) или «Хорошего мужчину найти нелегко» (“A Good Man Is Hard to Find”) Э. Грин в исполнении Лиззи Майлс. «Печальная луна» словно заменяет один из уильямсовских ключевых лейтмотивов, «польку-варшавяночку». Она воздействует на нескольких уровнях. Сначала это композиция, которую слышит или вспоминает героиня, мгновенно настраиваясь на сентиментальный лад. Например, в открывающей сцене фильма Жасмин сообщает попутчице, что «Печальная луна» стала песней их с Хэлом любви, а в первом флэшбеке на светском ужине она слышит этот мотив и комментирует его вслух: “This song was playing when we first met” (00:06:43). Но уже в начальных эпизодах у песни непонятный диегетический статус: она одновременно звучит в пространстве действия и за кадром, в объективной реальности и в сознании Жасмин.

Это значит, что два первых аспекта — восприятие атмосферной среды персонажем и атмосферные «приглашения» зрителю — не так просто различить. В финале «Печальная луна» — это одновременно и закадровая мелодия, комментирующая одиночество Жасмин для зрителя, и воплощение ее слуховых галлюцинаций. Композиция не только создает настроение персонажа, но и позволяет аудитории что-то почувствовать, откликнуться на атмосферное «приглашение». Такую функцию выполняет также классическая блюзовая песня «Хорошего мужчину найти нелегко». Она звучит за кадром, сопровождая очередное тайное свидание Хэла. С одной стороны, под нее идеально оркестрованы движения и характер действий персонажей в кадре. С другой, — это закадровый комментарий для зрителя, касающийся непростой семейной жизни Жасмин.

Здесь включается третий аспект восприятия фильма Аллена, связанный с его зависимостью от текстов-предшественников. В фильме Аллена, как и в пьесе Уильямса, и в адаптации Казана, придуманы образы-раздражители, связанные одновременно с музыкой

и иными культурами. В пьесе важна мелодия «польки-варшавяночки», название которой содержит вариацию имени польской столицы. Музыкальный мотив и даже само экзотическое слово “Varsouviana” сводят Бланш с ума, напоминают о роковом вечере самоубийства мужа. Параллельно включается и «польский» компонент окружения, воплощенный в образе Ковальского. Слова “Pole”, “Polack” рассыпаны по пьесе, и читатели Уильямса помнят, что Стэнли очень чувствителен к тому, как его называют, какое слово выбирают, чтобы сказать «поляк». Все «польское» взаимодействует друг с другом, приближая помрачение рассудка героини.

В фильме Казана важный для Уильямса мотив воплощен в саундтреке Норта. Призрачное звучание польки возникает в местах, задуманных Уильямсом: реакция на вопрос Ковальского о замужестве (первая картина пьесы), в диалоге с Митчем до знаменитой реплики “Sometimes… there’s God” (шестая картина). Но в фильме Казана эти моменты усложнены новыми возможностями медиума: призрачные эффекты реверберации сопровождают реплики диалога, актерская игра В. Ли вступает в конфликт с механистичной мелодией. В финальной сцене, когда Бланш медлит и не выходит из дома, вместо «польки-варшавяночки» остаются одни лишь призрачные, повторяющиеся реплики медицинской сестры и Стэнли: “What did you forget, Blanche?” (02:00:24). Устранение мелодии здесь — режиссерское уточнение конфликта. Бланш действительно забыла (“what did you forget”) свое прошлое «я» после преступления Стэнли.

Разные наименования «польского» в оригинальном тексте и закадровая мелодия в фильме Казана трансформируются Алленом в новый раздражитель: вариации «французского» и французский текст песенки «Хорошего мужчину найти нелегко». Майлс поет на двух языках, и ее “Un bon homme est dur à trouver”, повторяясь на финальных титрах, становится едким комментарием. Главный триггер Жасмин — все французское. Когда ближе к концу ленты Джинджер говорит о своих новых духах — французских, при слове “French” Жасмин застывает, переносясь мыслями в прошлое. Именно в последнем флэшбеке возникает разгадка семейного краха: роковая любовница мужа — француженка Лизетт Будро.

Звуковой пласт фильма Аллена, чтобы по-настоящему увлечь зрителя, требует многослойного палимпсестного режима, диалога как с воображаемыми музыкальными компонентами пьесы, так и с музыкой Норта к адаптации 1951 г. Аллен осуществляет заметный

атмосферный сдвиг не только по отношению к пьесе, но и по отношению к фильму Казана.

Цветовая палитра: комфорт вместо готики

Жасмин чувствительна к цвету и его роли в ощущении пространства, она любит дорогую одежду и аксессуары. Невольно сравнивая квартиру сестры с собственными апартаментами в Нью-Йорке, она «запускает» первый флэшбек: дефилируя по пустому пространству будущей квартиры, Жасмин оценивает высоту потолков, потому что только в просторных домах она может дышать. Ее характеристика пространства — “light and airy” — одновременно и стереотипна, и точна. Через полчаса от начала фильма мы узнаем: чтобы справиться с новой жизнью и обрести самостоятельность, Жасмин станет дизайнером интерьеров. Ведь главное, что она умеет, — это одеваться, устраивать элегантные вечера и «праздники» для окружающих. Навык создания соответствующей атмосферы оказывается востребован новым избранником Жасмин — Дуайтом, который подходит ей по образу жизни, статусу и темпераменту.

До встречи с Дуайтом элегантные пространства принадлежали только прошлому Жасмин: «воздушные» комнаты квартиры, «зеленый» холл, кремово-золотая ванная, просторные террасы загородного дома, места у бассейна или моря. После встречи с Дуайтом Жасмин получает возможность снова заняться любимым делом — обставлять дом элегантной мебелью, выбирать оттенки текстиля и дерева. Попадая в пустой, еще не обставленный новый дом Дуайта, Жасмин ведет себя почти так же, как в первом флэшбеке с квартирой на Пятой авеню: она повторяет одни и те же слова, поражена красотой пространства, мечтает о том, во что способна его превратить.

Мизансцены фильма Аллена остаются в зрительском сознании как череда кремово-желтых сцен в легком янтарном свечении (хотя камень Жасмин, конечно, — это желтый бриллиант, а никак не янтарь). Запирая Жасмин в маленькой квартирке сестры, Аллен сохраняет цветовое решение мизансцен: золотисто-бежевый мир просто сжимается до размеров жилья среднего класса, но остается таким же мягким по своей палитре. Неслучайно, «обедневшая» Жасмин сохраняет свой блестящий гардероб и приносит в новые мизансцены свой прежний шик: жакет-букле Chanel, жемчужные бусы, классический ремешок Hermès, белые блузки, кремовое платье прямого кроя, золотое пла-

тье-футляр. Ее сумки также рассказывают историю нью-йоркской принцессы, попавшей в беду: чемоданы Louis Vuitton, классическая сумка Hermès Birkin, с которой Жасмин никогда не расстается. Не все вещи и аксессуары «переезжают» в новую жизнь: навсегда остаются лишь в воспоминаниях кремовая двойка, усыпанная пайетками, яркое желтое платье из сцены в бутике Fendi, роскошное красное платье, в котором Жасмин впервые спрашивает Хэла о его изменах. Сменив гардероб на более подобающий в новой жизни, Жасмин, тем не менее, сохранила свою любимую цветовую палитру и модели.

Мир Дуайта Жасмин готова окрасить в те же самые тона: любопытно, что при первой встрече Дуайт одет в костюм в кремово-желтых оттенках, которые носит сама Жасмин. Перед нами комфортный мир с тончайшей цветовой нюансировкой, без ярких акцентов и дерзких красок. Единство, гармоничная согласованность цветовой палитры мизансцен — приглашение для зрителя скользить по поверхности комфортной версии готической южной драмы.

Это тем важнее, что *знающий зритель* может вспомнить другие цветовые решения этого сюжета. В мире Уильямса были иные колористические нюансы: белый цвет домов, бирюзовое небо, белый костюм Бланш и синие спецовки Стэнли и Митча в первой картине, пропитанный кровью пакет (“a red-stained package,” 470) из мясной лавки. В сцене первого конфликта со Стэнли Бланш неожиданно признается, что любит основные цвета, а все розоватое и кремовое терпеть не может. Рубашки ярких «элементарных» цветов появляются в следующей картине — игре в покер, а вот саму Бланш, на словах отрицающую нежные цвета, мы видим в платье в цветочек, белых юбках (страшно пролить колу!), даже в вечернем платье из белого атласа, под которое она надевает серебряные туфельки. Цветной мир пьесы словно «вспыхивает», когда в последней сцене Бланш появляется на пороге ванной в красном халате, подсвеченная сзади янтарным светом. Уильямс думает о мизансцене пьесы как о живописном полотне, драме, рассказанной пластическим языком красок. «Трамвай “Желание”» обретает очень явное символическое измерение, когда Бланш обсуждает с другими женщинами цвет своего жакета — «флорентийской лазури», в оригинале — “Della Robbia blue” (558). Имеется в виду синий фон известных барельефов с изображением Мадонны работы Луки делла Роббиа.

В популярном воображении это цветовое разнообразие устранил и сгладил фильм Казана. Не цвет, а контрастный свет стал здесь

центральным инструментом воздействия. В отличие от цветных мелодрам, в которые превращал пьесы Уильямса Р. Брукс («Кошка на раскаленной крыше», 1958; «Сладкоголосая птица юности», 1962), фильмы Казана (кроме «Трамвая» — «Куколка», 1956) усиливают драматизм интриги, манипулируя светом, ракурсами и композицией мизансцен.

Кадр из фильма Э. Казана «Трамвай “Желание”»: утро после покерной ночи.

Кадр из фильма В. Аллена «Жасмин»: флэшбек после эпизода, пародирующего покерную ночь.

К. Герэти отмечает, что такие адаптации театрального материала, как фильм Казана, одновременно делают две вещи: “can both exploit the resources of cinema and acknowledge its source in theatre” [Geraghty 2007: 77]. Истоки этой драмы — в театре, и Казан подчеркивает связь с предшествующим медиумом: акцент на диалогах и исполнительском мастерстве актеров, тесных мизансценах, камере, подстраивающейся под актерскую игру. В этой версии особенно ярко проявляет себя тема связи Бланш с образами света и свечения. В полутьме кафе, где сестры ведут свой первый разговор, Бланш спрашивает о своей внешности и комментирует ее: “Daylight never exposed so total a ruin” (00:06:26). Когда во время покерной ночи Бланш просит Митча повесить на лампу китайский фонарик, она комментирует световое преображение комнаты: “We’ve made enchantment” (00:38:38). Хотя драма начинается весной, а разворачивается жарким летом в южном городе, мизансцены Казана с трудом соотносятся в зрительском воображении с солнечным югом. Световые контрасты характерны для сцен, разворачивающихся как поздним вечером, так и утром; как на улице, так и в квартире.

Несмотря на то что свет в вечерних и ночных эпизодах становится менее интенсивным (в кадре появляется больше темных

зон), сам принцип контрастности объединяет сцены, происходящие в любое время дня и ночи. В фильме Казана этот принцип создает эффект атмосферной цельности всего пространства: оно воздействует похожим образом, в независимости от количества света. Это — пространство жестокого конфликта, борьбы прямо противоположных мироощущений, и световые решения работают на переживание конфликтности.

Кремово-бежевый фильм Аллена отступает и от «фовизма» Уильямса, и от жестких световых контрастов ленты Казана. «Жасмин» держится на теплой, мягкой нюансировке цветов, уводящей от визуального дискомфорта двух предшествующих версий.

Дыхание как лейтмотив: повседневная нервозность вместо рокового безумия

Стоя на пороге квартиры сестры и не понимая, почему той нет дома, Жасмин волнуется, ей тяжело дышать, и она объясняет таксисту: “I’m fine. I just sometimes get where I can’t take a deep breath” (00:04:12). Когда Жасмин не может сделать глубокий вдох, она начинает паниковать. Эпизоды панических состояний случаются систематически; нехватка воздуха превращается в повторяющийся мотив. Работая в регистратуре стоматологии, Жасмин делает перерывы, чтобы успокоиться и вдохнуть полной грудью: мелкие повседневные задачи, рутина действуют буквально удушающе. Жасмин уговаривает себя глубоко вдохнуть — “take a deep breath” (00:37:02). И эта фраза провоцирует очередной флэшбек — возвращение в то время, когда ей дышалось свободно. Даже работу Жасмин бросает, «задыхаясь». Навязчивые домогательства доктора Фликера, ее начальника, заставляют героиню бежать без оглядки, еле слышно выдыхая: “I cannot breathe” (00:50:00). Жасмин нервничает по любому поводу — как неприятному, так и приятному. Когда Дуайт признается ей в любви и делает предложение, Жасмин быстро глотает таблетку «Ксанакса», ссылаясь на головную боль и сердцебиение. Дуайт замечает, что у нее дрожат руки. В итоге лейтмотив “I cannot breathe” знаменует конец всех ее романтических историй: с неверным мужем, с неудачливым ухажером-дантистом, с перспективным Дуайтом.

При этом Аллен не позволяет зрителю воспринимать мотив нехватки воздуха абсолютно серьезно, делая две вещи. Во-первых, что-

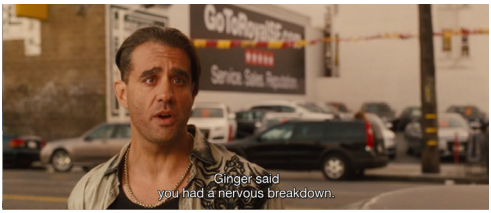
Кадр из фильма В. Аллена «Жасмин».

бы подчеркнуть нелепость поведения героини, Аллен постоянно «вписывает» в сюжет каких-нибудь случайных прохожих, смотрящих на нее с опаской. Присутствие немых свидетелей подчеркивает, что окружение замечает ее странности. Камера фиксирует их неподвижность, повышенное внимание, явное любопытство. Во-вторых, мотив дыхания усилен другим сюжетным элементом, маркирующим легкое помешательство: Жасмин разговаривает сама с собой, а точнее — с воображаемым собеседником. Она и трогательна, и смешна. Зритель оказывается одновременно и сочувствующим, и иронизирующим; и адресатом высокой драмы, и случайным прохожим, увидевшим нервную женщину средних лет.

Очередная неловкая сцена разговора с собой завершает фильм: покинув квартиру сестры, Жасмин, пошатываясь, идет по улице, садится на скамейку и начинает путаный монолог о приемном сыне, покойном муже и его любовнице. Женщина, читающая газету, поднимает на нее глаза, смотрит, приоткрыв рот, и спешит уйти. Жасмин это не останавливает, она продолжает говорить: словно «для нее», за кадром вступает мелодия «Печальной луны», и, нарушая уровни вымысла, Жасмин слышит закадровую мелодию.

Включая в фильм повседневную нервозность, Аллен работает с узнаваемым тропом уильямсовской драматургии и ее адаптаций. Сбой в дыхании и успокоительная таблетка — устойчивый элемент как драм Уильямса, так и их киноверсий. Альма Уайнмиллер (Джеральдин Пейдж) из пьесы/фильма «Лето и дым» спасается от слишком сильно раздражающей реальности, чувствуя себя «лилией китайской лагуны»: “I’m beginning to feel like a water lily. On a Chinese lagoon” (*Summer and Smoke*, 00:53:22). Чанс Уэйн (Пол Ньюмен) из «Сладкоголосой птицы юности» держится благодаря приему бензедрина, ласково называемому «бенни»: “makes the world keep its balance” (*Sweet Bird of Youth*, 00:12:02). Но эти тропы приобретут устойчивость у Уильямса после «Трамвая»: Бланш Дюбуа пока еще противопоставляет грубой реальности виски, лимонную колу со льдом и горячие ванны в жару.

Кадр из фильма Э. Казана «Трамвай “Желание”»: вопрос Стэнли.



Кадр из фильма В. Аллена «Жасмин»: вопрос Чили.

Кроме моментов, провоцирующих нервозность, важны также эпизоды, которые больше не способны задеть Жасмин. В первый день знакомства с Чили разыгрывается диалог, похожий на разговор Бланш со Стэнли в первой сцене. Стэнли подает реплику, ссылаясь на рассказы Стеллы: “She said you were married once, weren’t you?” (00:14:18). Этот вопрос провоцирует звучание польки-варшавяночки и доводит Бланш до нервного припадка. В фильме Аллена Чили говорит ей: “Ginger said you had a nervous breakdown” (00:32:22).

Но Жасмин оказывается не так-то просто смутить этим вопросом: она поворачивается к Чили, подходит к нему и советует «не лезть не в свое дело». Чили пытается парировать, напоминает, что они с Джинджер собираются пожениться, а значит, у них не будет секретов друг от друга. От рассуждений про честность в браке Жасмин просто отмахивается: она давно рассталась с подобными иллюзиями. Жасмин в фильме Аллена не настолько зависима от окружающей среды, многочисленные «Стэнли» больше не имеют над ней абсолютной власти, хотя именно один из них рушит ее планы на будущее с Дуайтом, случайно встретив пару перед помолвкой.

Аллен устраняет из сюжета насилие и заключение в лечебницу, иронически подает повседневную нервозность героини и ее странности, а также дает Жасмин больше власти над ситуацией. Все детали новой версии образа, сохраняя уязвимость героини и крах иллюзий, усиливают ее витальность и социальную гибкость, способствующую выживанию. С одной стороны, обе героини, и Жасмин, и Бланш, хотят быть дизайнерами атмосферных пространств, стремятся управлять течением жизни и настроениями окружающих, но не могут совладать с собственным телом — признаком чего является нехватка воздуха.

Тело легко поддается внешним влияниям и выходит из-под контроля. С другой стороны, Жасмин лишается бесправной зависимости Бланш, ее сексуальных аппетитов, бесприютности и бедности. Жасмин имеет крепкие опоры в прошлом: в большинстве флэшбеков зритель видит былой блеск, а не иллюзию блеска. Поэтому рассеянная по фильму нервозность — это реакция на большие сложности, с которыми столкнулась героиня, но они не мешают ей жить. Жасмин, подобно другим героям самого Аллена (Майлзу Монро из «Спящего», Элви из «Энни Холл» или Айзеку из «Манхэттена»), несет в себе силу слабости, только не по-уильямсовски трагическую, а по-алленовски ироническую.

Заключение

Один из основных вопросов, который возникает в разговоре об атмосферности, — это вопрос о локализации аффективного воздействия. Первая возможность: воздействие переживается персонажем, а «равнодушный» зритель лишь наблюдает, опознавая чувства, но не разделяя их (например, панические состояния Жасмин). Второе: зритель откликается на атмосферные «приглашения», заражаясь тем же самым чувством или преобразуя его в другое, не менее интенсивное (например, переживание комфорта кремово-желтых мизансцен, легкости блюзовых композиций). В этом случае многое можно утверждать лишь гипотетически, но нельзя отрицать важность атмосферных эффектов как части феноменологии кинопросмотра. Третье: в случае с адаптацией следует спросить — какой именно зритель имеется в виду, насколько он осведомлен о других версиях источника? И как его знание предыдущих версий может повлиять на его отклик на дорефлексивном уровне? Мы стремились показать, что звуковые и светоцветовые элементы фильма обладают наибольшим потенциалом производства трудноуловимых атмосферных воздействий. Они трансформируют «темную» драму Уильямса, превращая ее в грустный изящный пастиш на темы театрального мэтра.

Тем не менее исследователь адаптации остается с вопросом: насколько пастиш Аллена стирает темную готику оригинала? Как и когда она заявляет о себе, несмотря на атмосферные эффекты новой версии? Не ждет ли зритель до самого финала, что скрытое станет явным?

ЛИТЕРАТУРА

Федорова 2022 — *Федорова Л.* Адаптация как симптом: русская классика на постсоветском экране. М.: Новое литературное обозрение, 2022.

REFERENCES

Böhme 1993 — Böhme, Gernot. “Atmosphere as a Fundamental Concept of a New Aesthetics.” *Thesis Eleven* 36, no. 1 (1993): 113–126.

Böhme 2017 — Böhme, Gernot. *Atmospheric Architectures: The Aesthetics o Felt Spaces*. London, New York, 2017.

Fedorova 2022 — Fedorova, Lyudmila. *Adaptaciya kak simptom: russkaya klassika na postsovetskom ekrane* [*Adaptation as a Symptom: Russian Classics on the Post-Soviet Screen*]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022. (In Russ.)

Foster 2015 — Foster, Verna. “White Woods and *Blue Jasmine*: Woody Allen Rewrites *A Streetcar Named Desire*.” *Literature/Film Quarterly* 43, no. 3 (2015): 188–201.

Geraghty 2007 — Geraghty, Ch. “Tennessee Williams on Film: Space, Melodrama, and Stardom.” In Geraghty, Ch. *Now a Major Motion Picture,* 73–102. Lanham, 2007.

Griffero 2019 — Griffero, Tonino. “In a Neo-phenomenological Mood: Stimmungen or Atmospheres?” *Studi di estetica*, anno XLVII, IV serie, no. 2 (2019) Sensibilia: 121–151.

Hanich 2023 — Hanich, Julian. “A Plea for Mise en Esprit.” In *Media Res*, 27 March, 2023. https://mediacommons.org/imr/content/plea-mise-en-esprit.

Hutcheon 2006, 2013 — Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York, London, 2006; (with S. O’Flynn) 2013.

Hven 2022 — Hven, Steffen. *Enacting the Worlds of Cinema*, Oxford, 2022.

Leitch 2025 — Leitch T. *Engagements with Adaptation*. London, New York, 2025.

The Oxford Handbook 2026 — *The Oxford Handbook of Moving Image Atmospheres and Felt Environments,* edited by Steffen Hven and Daniel Yacavone. New York, forthcoming 2026.

Palmer 2022 — Palmer, R. Barton. “Woody Allen’s *Blue Jasmine*: A Streetcar sans Desire.” *The Tennessee Williams Annual Review*, no. 21 (2022): 86–104.

Rybina 2026 — Rybina, Polina. “The Affective Aura Reshaped? Experiencing Several Performances at Once: Tennessee Williams on the Screen.” In *Affective Intermediality*, edited by Ágnes Pethő, 101–115. Cham, 2026.

Schmitz 1969 — Schmitz, Herman. *System der Philosophie*, Bd. III: Der Raum, 2. Teil: Der Gefühlsraum. Bonn, 1969.

Shoilevska Henderson 2009 — Shoilevska Henderson, Sanya. *Alex North, Film Composer: A Biography, with Musical Analyses of A Streetcar Named Desire, Spartacus, The Misfits, Under the Volcano*, and *Prizzi's Honor*. Jefferson, 2009.

Stam 2005 — Stam, Robert. *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Malden, MA; Oxford, 2005.

Warner 2024 — Warner, Rick. *The Rebirth of Suspense: Slowness and Atmosphere in Cinema*. New York, 2024.

© 2026, П.Ю. Рыбина
Дата поступления в редакцию: 14.04.2026
Дата одобрения рецензентами: 27.04.2026
Дата публикации: 25.06.2026

© 2026, Polina Yu. Rybina
Received: 14 Apr. 2026
Approved after reviewing: 27 Apr. 2026
Date of publication: 25 Jun. 2026

Литература двух Америк. 2026. № 20. *Literature of the Americas,* no. 20 (2026)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-220-239
https://elibrary.ru/RRFXLF
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Ирина ГОЛОВАЧЕВА

ЖЕНСКОЕ ТЕЛО ГОЛЛИВУДА: «СУБСТАНЦИЯ» — ОТ СЦЕНАРИЯ К ФИЛЬМУ

Аннотация: В статье на примере сценария «Субстанции» (2022 г.) Корали Фаржа анализируется поджанр боди-хоррора, базирующийся на топосе телесного метаморфоза (мутации, распада и омоложения) как выражения тревог и фобий, связанных с уязвимостью и нестабильностью тела-сознания. Сценарий Фаржа, изначально задуманный как сатирический феминистский sci-fi боди-хоррор на тему фантастического радикального омоложения, словно призван продемонстрировать теорию отвратительного (“the abject”) Юлии Кристевой, точнее, социального функционирования абъектного, которое в исследуемом тексте явлено с помощью ускоренного старения, исключающего «жертву» из коммуникации и автокоммуникации. В «Субстанции» выделяются два корневых хоррор-дискурса — «*чудовищность*» (monstrocity) и «*двойничество*» (duplicity), соединяя которые Корали Фаржа создала сатирический текст, где не предусмотрена ни классическая победа над монстром, ни каноническая победа двойника над оригиналом. Отдельный раздел статьи посвящен феномену интервизуальности, активно использованной в киноленте 2024 г. Именно интервизуальность, т. е. отсылки к каноническим кадрам ряда знаменитых американских кино-хорроров — отсылки, отсутствовавшие в сценарии, но появившиеся в картине, — обеспечили «Субстанции» широкое признание. Сюжетное построение и абъектная визуальная специфика демонстрируют трагикомичность мизогинных и гендерно-эйджистких установок шоу-бизнеса, а также субверсивность дискурса омоложения, не случайно функционирующего на границе жанров и модусов.

Ключевые слова: «Субстанция», сценарий, Голливуд, двойник, чудовище, мизогиния, культурный возраст, омоложение, интервизуальность

Информация об авторе: Ирина Владимировна Головачева, доктор филологических наук, доцент, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7–9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3873-490X. E-mail: igolovacheva@gmail.com

Для цитирования: *Головачева И.В.* Женское тело Голливуда: «Субстанция» — от сценария к фильму // Литература двух Америк. 2026. № 20. С. 220–239. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-220-239

Литература двух Америк. 2026. № 20.

Literature of the Americas, no. 20 (2026)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-220-239
https://elibrary.ru/RRFXLF
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Irina GOLOVACHEVA

FEMALE BODY IN HOLLYWOOD: "THE SUBSTANCE" — FROM SCREENPLAY TO SCRIPT

Abstract: Coralie Fargeat's screenplay "The Substance" (2022) is viewed in the article as an example of the body horror subgenre primarily featuring corporal metamorphosis (mutation, decay, as well as rejuvenation). The subgenre under scrutiny problematizes anxieties and phobias associated with the vulnerability and instability of the body-mind. Fargeat's screenplay, initially conceived as a satirical feminist sci-fi body horror exploring the theme of rejuvenation, serves as a case illuminating Julia Kristeva's theory of *abjection*. The abject here is associated with the "cultural age." The fantasticality of the accelerated aging of the victimized protagonist in "The Substance" excludes her from communication and self-communication. The screenplay highlights and combines two major horror discourses — "monstrocity" and "duplicity". However, the satirical plot offers neither canonical 'slaying of the monster', nor the archetypal victory of the doppelganger. A separate section of the article explores the phenomenon of *intervisuality* actively utilized in the 2024 Oscar-winning film. The visual allusions to the iconic shots in a few famous American horror films — the references missing in the screenplay, yet appearing in the picture — ensured "The Substance's" box-office success. The satirical plot and the spectacular visuality display both the tragic and the comic nature of the misogynistic and gender-ageist attitudes of show business, as well as the subversive nature of the rejuvenation discourse not coincidentally transcending genres and modes.

Key words: "The Substance", screenplay, Hollywood, double, monster, misogyny, cultural age, rejuvenation, intervisuality

Information about the author: Irina V. Golovacheva, Doctor Hab. in Philology, Professor, Saint-Petersburg State University, Universitetskaya Emb. 7–9, 199034 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3873-490X. E-mail: igolovacheva@gmail.com

For citation: Golovacheva, Irina. "Female Body in Hollywood: 'The Substance' — From Screenplay to Script." *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 220–239. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-220-239

Введение: об «отвращении»

В 2022 г. режиссер Корали Фаржа написала в Лос-Анджелесе сценарий под названием «Субстанция»[1] (“The Substance”), по которому впоследствии сняла фильм. «Субстанция» получила приз за лучший сценарий и несколько номинаций на премию «Оскар» и в одной из них заработала знаменитую золотую статуэтку[2].

Сюжет и образность «Субстанции» характерны для жанра боди-хоррор, особенно активно разрабатываемого в американских литературе и кино. Данный сюжет вписывается в поджанр боди-хоррора, базирующийся на топосе телесного метаморфоза (мутации, распада и омоложения) как выражения тревог и фобий, связанных с уязвимостью и нестабильностью тела-сознания. Примерами подобных сюжетных схем из американской литературы могут служить рассказ Джека Лондона «Омоложение майора Рэтбоуна» (“The Rejuvenation of Major Rathbone”, 1899), повесть «Эликсир ненависти» (*The Elexir of Hate*, 1911) Джорджа Инглэнда (1877–1936), роман «Звезды в их руках» (*They Shall Have Stars*, 1956) Джеймса Блиша (1921–1975) и т.д.

Текст сценария представляет собой сатиру на мизогинную и эйджистскую картину американского шоу-бизнеса. Феномен эйджизма, сегрегации по возрастному признаку, уже полтора столетия демонстрирует подвижность воззрений на возрастную идентичность. Стивен Кац, введший в научный оборот понятие «культурный возраст», а затем и Стюарт Холл продемонстрировали, что возраст не наделен закрепленным природой значением, а означивается и конструируется культурой [Katz 2005], [Hall 2011].

Относительность возраста определятся не только давно устоявшимся «принуждением к молодости», свойственным еще модерну и затем закрепленным в популярной культуре, не только гендером. Возраст как не/наблюдаемый феномен в значительной мере осмысляется и проблематизируется как часть дискурса «вечной молодости», регулярно возрождающегося под влиянием очередного открытия медицины[3].

---

[1] The Substance: Screenplay / May 3, 2022. https://archive.org/details/the-substance-script-2024/mode/2up, далее — (Substance 2024).

[2] На основную премию «Оскар» номинируются англоязычные фильмы, вносящие выдающийся вклад в американской кинематограф.

[3] О дискурсе омоложения см., например: [The Fountain of Youth 2004] и [Immortal Engines 1996].

Сюжет Фаржа, изначально задуманный как сатирический феминистский sci-fi боди-хоррор на тему фантастического радикального омоложения, словно призван продемонстрировать теорию отвратительного (“the abject”) Юлии Кристевой, точнее, социального функционирования абъектного, которое в исследуемом нами примере явлено с помощью ускоренного старения, исключающего «жертву» из коммуникации и автокоммуникации: «<…> Само по себе отвращение представляет собой смешение суждения и аффекта, осуждения и душеизлияния, знаков и импульсов» [Кристева 2003: 45]. Абъектное, в понимании Юлии Кристевой, определяется не тем, что субъекту присуще определенное «омерзительное» качество, а тем, что оно указывает на нечто, существующее за пределами принятого — принятого как социумом, так и самим субъектом: «Отвратительное, как воображаемая чужеродность и реальная угроза, сначала интригует нас, а затем поглощает целиком. Таким образом, вовсе не отсутствие чистоты или здоровья порождает отвратительное, но отвратительное — это то, что взрывает самотождественность, систему, порядок. То, что не признает границ, положений дел, правил» [Кристева 2003: 37]. У Кристевой, как известно, концепция отвращения основана среди прочего на исследовании страха перед женской телесностью, как территорией потенциального воображаемого ужаса. В фантастическом сюжете Корали Фаржа «ужас» женского старения показан сначала как фантазм, а затем и как телесная метаморфоза[4].

В сценарии появление юного двойника, а затем и сложносоставной женщины-монстра вызвано не чем иным, как тщеславием, страхом старения и отчаянием героини. Эти фобии и эмоции, в свою очередь, порождены социальной системой координат, с одной стороны, и психологическими комплексами, с другой. Одно, как водится, подкрепляет другое. Результат инициированной героиней невольной, но вполне ожидаемой, самодеструкции будет проанализирован ниже.

Фантазмы эйджизма и омоложения

Сценарий «Субстанции» открывается описанием манипуляций с сырым яйцом, во время которых в желток вводится «желтое флуоресцентное вещество», в результате чего он делится: «Оба желтка теперь рядом. Второй желток более круглый, блестящий, мясистый. Другими

[4] Подробнее о женской телесности в хорроре см., например: [Creed 1993].

словами, более совершенный» (Substance 2024: 2). Так, в тексте с самого начала присутствуют мотивы *удвоения*, *природного/искусственного*, *старого/нового*, *совершенства/несовершенства*. Каждый из них тщательно разработан.

В следующем эпизоде — это флешбэк — фигурирует главная героиня, Элизабет Спаркл, на пике известности: на Голливудской аллее славы (Hollywood Walk of Fame) монтируют увековечивающую ее новую звезду, в то время как в наши дни эта «звезда в отставке» ведет программу аэробики на телевидении[5]. День, которым открывается действие, — ее именины. В сценарии ничего не сказано о возрасте героини, однако отмечено, что она выглядит прекрасно и обладает идеальным тренированным телом. Все ее поздравляют, в том числе ее босс Харви (не намек ли на печально знаменитого Вайнштейна?), главный продюсер телеканала.

Закончив шоу, Элизабет тут же стирает обязательную улыбку с лица, с трудом восстанавливает дыхание и, морщась от боли, массирует колено. В дальнейшем эти детали из кинотекста исчезнут. Факт исчезновения «больного колена» и «одышки» из окончательной версии весьма симптоматичны. Очевидно, сценаристка решила сделать возраст героини исключительно социально обусловленным, никак не подкрепленным корпореальностью. Возрастные — гротескно-фантастические телесные проявления — впереди, они выявятся только после применения таинственной субстанции. Но не раньше!

После съемок Элизабет случайно слышит разговор Харви его помощника:

> Мне плевать! Пусть даже в ближайшие пару недель мне придется отсмотреть каждую гребаную девицу в городе. Нам нужна МОЛОДАЯ. Нам нужна ГОРЯЧАЯ ШТУЧКА. Она нужна нам СЕЙЧАС.

[5] Сценарий «Субстанции» предваряется двумя эпиграфами: из Гераклита Эфесского («Все течет, все изменяется»), и из песни “Pump it up” в исполнении бельгийского музыканта Дэнзела, в свою очередь представляющей собой кавер сингла “Black & White Brothers”. В сюжете о возрасте и, следовательно, о неизбежных возрастных изменениях, равно как и о неизбежных жизненных переменах, знаменитая максима Гераклита выглядит хоть и уместно, но тривиально. Что до фразы “Pump it up”, то она, с одной стороны, удачно работает в трэке, сопровождающем движения во время телешоу, так как эти слова означают специфическую физическую нагрузку, ведущую к подтянутому телу, а с другой — метафору меритократии, т. е. концентрированных усилий, работы, якобы ведущей к жизненному успеху.

> <…> Ты хоть знаешь, что женская фертильность начинает снижаться с 25 лет? (Substance 2024: 6).

Так Элизабет впервые слышит «правду» о себе, из которой следует, что она уже не молодая, не «горячая» и потому ее время вышло.

В Эпизоде 6 она встречается с Харви в ресторане, где продюсер, жадно уплетающий обильный обед, говорит: «Люди всегда просят чего-то НОВОГО. (Чавканье…). ОБНОВЛЕНИЕ неизбежно. Это закон природы. Ты либо ОБНОВЛЯЕШЬСЯ, либо исчезаешь» (Substance 2024: 8).

Конечно, Харви говорит о телепродукте, а не о теле Элизабет. Однако героиня прочитывает его слова как оценку ее потребительских свойств, статуса: она устарела как в прямом, так и в переносном смысле. Отметим, что сначала Элизабет осознает свою абъектность не визуально, а дискурсивно. Не зеркало стало источником ее отчаяния, а слова продюсера, подслушанные в туалете. С точки зрения босса, Элизабет больше не годится для студии, а значит, должна покинуть рабочее место и отправиться домой. Там-то, как ее успокоительно наставляет Харви, она наконец сможет заняться «личной жизнью». Надо заметить, что ввиду отсутствия семьи и детей все это для нее пустой звук. Ее теперешний возраст, судя по всему, деторождения не предполагает. Однако именно «воспроизводство» и «вскармливание» вот-вот станут ее главным занятием, о чем она пока не догадывается.

У нее нет хобби, нет никаких интересов за пределами студийной работы. Ее квартира — в своем роде «лицо» хозяйки — говорит о пустоте ее жизни. Фаржа изображает стерильный интерьер. В гостиной ее квартиры висит гигантский плакат, на котором она представлена отнюдь не в сценическом или экранном образе, а в купальнике для спортивных тренировок. Этот плакат заявляет о возможностях тела, а не о таланте актрисы.

Последующие эпизоды демонстрируют ярость и фрустрацию от пережитого унижения. В сценарии прописаны и тщетные усилия казаться молодой. Она понимает, что макияж, над которым она долго и тщетно трудится перед так и не состоявшимся свиданием, делает ее еще старше: «Она подходит к раковине. Плещет воду в лицо, затем небрежно вытирает полотенцем, из-за чего макияж растекается; она смотрит на свое отражение в зеркале. Черные полосы туши, стекающие по щекам, делают ее еще больше похожей на грустного клоуна» (Substance 2024: 19).

Ужаснувшись собственному отражению, она резко меняет регистр поведения: самоотрицание переходит в фазу пока что символического, но симптоматичного саморазрушения. Она кидает тяжелый сувенирный шар в плакат. «Он разлетается на кусочки и, ударившись о застекленный плакат в раме, разбрызгивает содержимое. По улыбающемуся лицу на плакате стекает скользкая, прозрачная жидкость; стекло треснуло прямо над одним глазом, как после оплеухи» (Substance 2024: 20). Это первая «телесная» травма в тексте, пока выраженная экфрасически. Впереди длинный ряд телесных увечий, которые предстоит пережить главной героине.

Двойник звезды: омоложение, расщепление, слияние

Отчаявшись омолодиться, Элизабет, уже испробовавшая все наличествующие на легальном рынке средства, неожиданно получает доступ к информации о таинственном препарате, гарантирующем получение «лучшей версии себя». Реклама вещества, названного Субстанция, гласит: «Внутри вас есть еще один вы. Или, вернее, миллиарды других “вас”. Одна единственная инъекция разблокирует вашу ДНК, запуская новое клеточное деление, которое высвободит другую версию вас самих. Моложе. Красивее. Совершеннее» (Substance 2024: 17). В рекламе особо акцентируется то, что «ты едина, от себя не убежишь» (Substance 2024: 18). В дальнейшем, как мы увидим, данный тезис превращается в развернутый гротескно-сатирический сюжет.

Получив «закладку» с таинственным средством, Элизабет отправляется домой, в ванную, покрытую ослепительно-белым кафелем — в помещение, неслучайно напоминающее лабораторию, прекрасно подходящее для будущих экспериментов, опытов по расщеплению и двойничеству.

Корали Фаржа в эпизоде № 21 описывает то, что Элизабет видит в зеркале: «Это по-прежнему очень красивая женщина, но выглядит несчастной от того, что видит в отражении. Мы чувствуем ее скрытую боль. Огромную. По существу, она просто-напросто стареет... и все окружающие заставляют ее поверить, что это конец света. Конец *ее* света» (Substance 2024: 24).

Раздвоившись, т. е. дав жизнь новому существу, Новой Элизабет, героиня до поры до времени не понимает, что добровольно породила замену самой себя. Таким образом закладывается основа для непред-

сказуемого и потому фасцинирующего развития сюжета[6]. Но, исходя из классических текстов про омоложение и расщепление, читатель предполагает, что выбранный героиней опасный метод неминуемо грозит ей катастрофой.

***

Скажем несколько слов о литературных и кино-двойниках, сначала обратившись к обобщающему пассажу в книге «Философия хоррора» Ноэля Кэррола:

> Есть две основные формы расщепления — пространственная и временн*ая*. Временн*о*е расщепление — примером является доктор Джекилл и мистер Хайд — разделяет персонажей во времени, в то время как пространственное расщепление — например, случай двойников, — умножает персонажей в пространстве. Здесь персонажи становятся символами кардинально отличных или противоположных элементов. А в случае слияния кардинально противоположные элементы объединяются или сосредотачиваются в единой пространственно-временной неразрывной и стабильной сущности. И расщепление, и слияние являются символическими структурами, которые различными способами связывают разные или противоположные категории, тем самым предоставляя возможность для проецирования тем промежуточности, противоречивости и нечистоты. Удивительно то, как фантастическая биология ужасающих монстров в итоге сводится к символическим структурам слияния и расщепления [Carroll 1990: 47].

Как будет показано далее, сюжет «Субстанции» строится не только на обеих формах расщепления (пространственной и временн*о*й), но и на итоговом слиянии. Впрочем, оригинальность этих сюжетных поворотов не отменяет того факта, что двойники в сценарии все же во многом каноничны. Представленная в «Субстанции» двойническая образность соответствует основному набору атрибутов двойника, таких как *ужас*, *агрессия*, *нарциссизм*, *злорадство*, *содействие/противодей-*

[6] О феномене и механизме фасцинации см. работу С. Баумбах, где, в частности, сказано: «Некоторые из самых действенных механизмов фасцинации зиждутся на нашем желании стать зрителями запретного действия и одновременно на страхе перед возможными опасными последствиями» [Baumbach 2015: 4].

ствие, *издевательское подражание оригиналу*, *отвращение при встрече с двойником*, *разрушение жизненных планов*, *угроза гибели*[7].

В отличие от сюжетов про ликантропию (про вервольфов и оборотней) и сюжета Р.Л. Стивенсона, где двоение происходит на уровне идентичности и осуществляется путем трансформации единого тела (когда есть Джекилл — отсутствует Хайд, и наоборот), а также в отличие от повести «Секретное окно, секретный сад» (*Secret Window, Secret Garden*, 1990) Стивена Кинга, в котором речь идет о расщеплении сознания (но не тела), в «Субстанции» мы имеем дело с расщеплением на два разных тела[8]. Пока функционирует одно, второе лежит в чулане на полу. Специфическая трансформация Старой Элизабет в Новую манифестирует не только жажду освобождения от возрастных ограничений, но и возврат к собственной юности, к Future in the Past.

***

Вернемся к результатам расщепления главной героини. Только что выделившееся из нее существо, Новая Элизабет, приходит в себя, «направляется к раковине и смотрит на запотевшее зеркало… Она пытается сфокусировать затуманенный взгляд. Она протирает зеркало рукой и видит … ВОСХИТИТЕЛЬНУЮ МОЛОДУЮ ЖЕНЩИНУ В ВОЗРАСТЕ ДВАДЦАТИ ЛЕТ… идеально сложенную… невероятно красивую… и молодую. Черты ее лица отличаются от черт Элизабет, но есть отдаленное семейное сходство» (Substance 2024: 27).

Новая особь с удивлением рассматривает «старую» и принимается за работу: ей нужно зашить длинную рану вдоль позвоночника Элизабет и влить в нее питательную жидкость из специального пакета. «Душа» Элизабет не переселяется в новое тело. Речи нет и о переносе или распределении сознания. Девица, появившаяся в результате действия таинственной субстанции, предъявлена сразу в качестве взрослого индивидуума, субъекта, готового к «труду и обороне». Благодаря юности и превосходным физическим данным она, несомненно, справится с работой Элизабет и в результате полностью заместит ее. Итак, в отличие от классических двойнических текстов, повествующих о субверсии, бунте против нормы, реализации скрытых, подавленных, отрицаемых аспектах личности, гротескная комедия Фаржа

[7] Мы перечислили те атрибуты двойников, который актуализированы в сюжете Фаржа. См. подробное исследования всех атрибутов этого топоса: [Головачева, Журавлев 2025].

[8] Анализ двойничества в повести С. Кинга см.: [Головачева 2024].

предъявляет именно Сью — так двойник назвался на кастинге — как эталон нормы в шоу-бизнесе.

Вскоре двойник начинает красть у Элизабет жизненные силы (питательную жидкость), что неминуемо лишает матрицу жизненных сил. Как известно, конечная цель любого двойника состоит в том, чтобы вытеснить и заместить собою оригинал любыми средствами. Именно это происходит в «Субстанции»: вследствие похищения жизненных соков Элизабет стремительно стареет.

Старт фантастически скоростного старения изображен гротескно и метонимично, посредством одной-единственной детали. Пробудившись в результате очередного переключения между двойниками, Элизабет видит, что «ее указательный палец искривлен и опух, он деформирован артритом… ноготь желтый, а кожа сморщена, как у старухи, но вся остальная рука в норме» (Substance 2024: 65). Инвалидизированный «указующий перст» сигнализирует о будущих чудовищных трансформациях. Элизабет в панике звонит на контактный номер производителя. На другом конце линии оператор объясняет, что данный процесс необратим: «То, что использовано одной стороной, утрачено другой» (Substance 2024: 67). Сюжет, поначалу функционирующий в рамках научной фантастики, в итоге переходит границы жанра и приобретает черты хоррора о монстрах — в данном случае о двух монстрах.

В гостиной Элизабет все еще висит вышеупомянутый большой плакат, но на улице, на рекламном щите, расположился другой — с фотографией Сью. Эти два изображения, смотрящие друг на друга сквозь оконное стекло, демонстрируют пока лишь символическое противостояние.

Сила, которой наделен двойник, выражена и в одежде. Дома Сью носит роскошный шелковый халат с вышитым оранжево-золотым драконом, извергающим гигантское пламя: «Кажется, что дракон светится, словно символизируя ее вновь обретенную силу и стремительный взлет» (Substance 2024: 39). Это описание как будто обещает безусловную победу Сью в предстоящей «битве двойников», обязательной для таких сюжетов. Однако сценаристка придумала неожиданный финал, не в последнюю очередь обусловленный комическим модусом.

Борьба за место под голливудским солнцем неизбежна и должна привести к кульминации в результате некоего особого обстоятельства. Рейтинг популярности Сью достигает такой высоты, что ее назначают «хозяйкой бала»: ей предстоит вести Новогоднее телешоу.

Ее фотография будет на обложке журнала “Vogue”. Сью торжествует и готова рискнуть, отложив строго-обязательное переключение между нею и сильно постаревшей матрицей.

Восстав после очередного переключения, Элизабет обнаруживает, что стала настоящей развалиной. Фаржа не скупится на подробности, описывая старческую кожу, деформированные артритом суставы и сильно искривленный позвоночник, одышку, огромные трудности, которые испытывает Элизабет, сталкиваясь с необходимостью встать с кресла, выпрямить спину и разогнуть колени. Она вновь звонит оператору пожаловаться на то, что «нарост» (она с презрением называет Сью “the Growth”) не соблюдает баланс. Оператор предлагают остановить эксперимент, но объясняет, что к исходному состоянию матрица уже не вернется. Элизабет осознает, что, даже прекратив опыт, продолжит жить в уродливом теле, пораженном тяжелыми физическими недугами.

Элизабет впадает в настоящее буйство, результаты которого вскоре откроются взору очнувшейся Сью. Мы можем оценить силу ярости, равную силе отвращения: «Панорамное окно гостиной заклеено газетами с целью скрыть рекламный щит снаружи. Телевизор тоже. Повсюду остатки еды и обглоданная туша индейки, стены испачканы жиром и соусами, гора грязной посуды в раковине, <…> расплавившийся сыр на полу… Чудовищный разгром» (Substance 2024: 112).

Отчаявшись добиться баланса между «Я» и «Она», Элизабет решает прекратить «омолаживаться» с помощью субстанции, а, по существу, передавать жизненные силы двойнику. Почти закончив вливать в Сью жидкость, которая должна окончательно остановить процесс расщепления с двойника на матрицу и обратно, Элизабет осознает, что перспектива остаться наедине с самой собой невыносима и начинает реанимировать двойника. Это решение лишь кажется непоследовательным. В самом деле, изначально поставленная героиней цель может быть достигнута только посредством Сью. Оживляя ее, Элизабет приговаривает: «Прости, я была не в себе <...>. Ты — единственное, что есть во мне интересного. Ты идеальна. <…> НАМ НАДО ТЕБЯ ПРИГОТОВИТЬ … ЭТО ДЛЯ НАС С ТОБОЙ БОЛЬШОЕ СОБЫТИЕ!» (Substance 2024: 125).

Кульминация наступает в строгом соответствии с двойническим каноном: двойники должны вступить в прямой контакт и сразиться. Когда Элизабет и Сью оказываются «активированными» одновременно, физическое столкновение становится неизбежным.

При этом выжить должна только одна. Как и следовало ожидать, побеждает сила и молодость: в порыве ярости Сью убивает Элизабет.

Фаржа, задумавшая не просто хоррор, а комедию, приготовила нам сюрприз. В самый ответственный момент, перед грандиозным Новогодним шоу, у Сью начинаются проблемы. Сперва выпадают три передних зуба, резко падает зрение, отслаиваются ногти, а затем отваливается ухо.

Желая предотвратить катастрофу, Сью тайком выбирается из студии и бежит домой, где спешно повторяет процедуру, инициированную в свое время Элизабет, надеясь создать «лучшую версию себя». Для этого она использует остатки чудодейственной желтой флуоресцентной жидкости из пробирки. Принцип матрешки работает и в этот раз. Результат впечатляюще фантасмагоричен: то, что «вылупилось» из тела Сью, представляет собой амальгаму прежних идентичностей. Двойники слились в бесформенную и симптоматично отвратительную фигуру. Чудовище, в которое превратилась Элизабет, одновременно отсылает к архаической бесформенности и к финальному распаду, символизируя и хтоническое прошлое, и неизбежное устрашающее будущее.

Как ни странно, отражение в зеркале не вызывает у чудовища, названного в сценарии Монстро (Monstroelisasue), никакой паники. Более того: «Она как будто довольна. Словно она ДЕЙСТВИТЕЛЬНО увидела себя впервые и впервые себя приняла». Этой ремаркой травестирован популярный рекламный призыв «прими себя такой, какая ты есть!» (Substance 2024: 138). Как видим, Элизабет понадобилась череда трансформаций, чтобы наконец-то принять себя. Чудовище, впрочем, не пренебрегает «женскими хитростями». Актерская выучка тоже дает о себе знать. Комический эффект достигается не только тем, что бесформенная туша натягивает на себя бальное платье, втыкает куда ни попадя серьги, надевает драгоценное ожерелье, но и более всего тем, что она приклеивает суперклеем фотографию лица Элизабет туда, где ему следует быть, не видя ровно никакой проблемы в том, что все части тела и лица перепутаны. «Все ее жесты привычны и выражают присущее ей тщеславие — словно вокруг все по-прежнему. Это еще страшнее, если учесть ее чудовищный облик» (Substance 2024: 139). Для пущей выразительности Монстро рисует жутковатую улыбку красной помадой прямо на фотографии и выходит на сцену. Пораженная публика замирает. Монстро ведет себя профессионально и произносит заученный текст. Когда кто-то из зрителей, справившись с шоком,

вопит «Чудовище!», а другой — «Убейте чудовище!» (Substance 2024: 142), она взывает к публике: «Это же Я. Я — Сью. Я — Элизабет! Это я! Я!» (Substance 2024: 143). Ей все еще требуется признание.

Интервизуальность как рецепт блокбастера

Зададимся вопросом, каким образом кинолента Корали Фаржа сумела добиться колоссального признания как у широкого зрителя, так и у профессионалов. Обусловлен ли успех лишь двойническим сюжетом, как правило обеспечивающим фасцинацию, и игрой Деми Мур, исполнительницы главной роли?

В подкастах и интервью Фаржа не раз перечисляла те классические кинотексты, которые вдохновили ее на создание специфического видеоряда. Это: «Муха» (“The Fly”, 1986) Дэвида Кроненберга, «Космическая одиссея 2001» (“2001: A Space Odyssey”, 1968) Стэнли Кубрика, «Бартон Финк» (“Barton Fink”, 1991) Джоэла и Итэна Коэнов, «Малхолланд Драйв» (“Mulholland Drive”, 2001) Дэвида Линча, «Реквием по мечте» (“Requiem for a Dream”, 2000) Даррена Аранофски и «Нечто» (“The Thing”, 1982) Джона Карпентера[9]. Любопытно, что Фаржа называет в основном знаменитые ленты, единодушно записанные критиками как артхаусные. Между тем, как мы надеемся показать, вовсе не они легли в основу с тех пор безошибочно опознаваемой визуальности — той, которая обеспечила «удовольствие от текста» фанатам «Субстанции».

В основе успеха киноленты, по нашему убеждению, лежат не только обозначенные выше самоочевидные факторы, но и интервизуальность картины. Под *интервизуальностью* мы понимаем систему эксплицитных аллюзий на изображение, присутствующее в другом тексте. Интервизуальность апеллирует к зрительной памяти аудитории. При рассматривании одного изображения опознается иное, прямо не называемое в разглядываемом тексте[10].

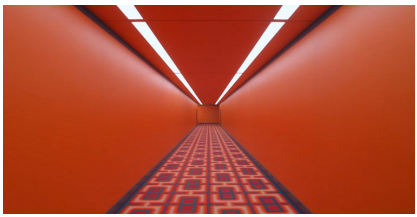
Посмотрим, что именно, с какой целью и с каким результатом цитирует Фаржа-режиссер, и обратим внимание на специфические детали, не прописанные в сценарии, но появившиеся в кино.

---

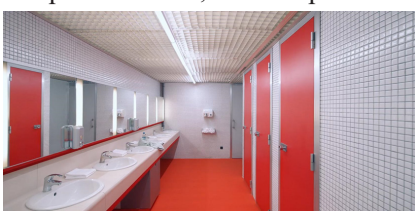
[9] См. например, подкаст “The 6 Films That Inspired ‘The Substance’” на ресурсе Filmmaker Toolkit https://www.indiewire.com/features/podcast/the-substance-films-influenced-coralie-fargeat-1235084591/

[10] Подробнее об интервизуальности см., например, в: [Capra, Floridi 2023: 13].

В эпизоде 4, закончив запись спортивного шоу, Элизабет идет по длинному коридору (левый кадр). Камера показывает пол. Любители «Сияния» Кубрика сразу ассоциируют узор коврового покрытия коридора телестудии с ковром, покрывающим коридор пустого инфернального отеля «Оверлук» в экранизации одноименного романа Стивена Кинга (правый кадр), где находится номер с кадавром (ведьмой) и появляются призраки зарубленных топором двойняшек, погибших несколько десятилетий тому назад. Именно в том коридоре впервые проявляется жуткая субстанция, навсегда поселившаяся в «Оверлуке», она же мистическим образом определит судьбу очередного управляющего, Джека Торренса, нового маньяка-убийцы.



Дойдя до конца длинного коридора киностудии, Элизабет пытается попасть в женский туалет, который закрыт на уборку, и, как уже говорилось в предыдущем разделе статьи, попадает в мужской. Практически такой же (красно-белый), как в «Сиянии» Кубрика. Как и в «Сиянии», туалет в «Субстанции» становится местом, где центральный персонаж узнает правду о себе: Джек Торренс узнает о планах, которые имеет на него отель «Оверлук», а Элизабет Спаркл — о том, что ее время вышло.

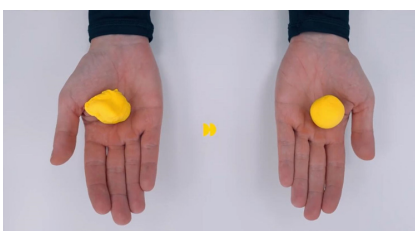


Когда зритель «Субстанции» узнает (вместе с Элизабет) о волшебном препарате для радикального омоложения, в памяти всплывают сцены из аналогичных фантастических боди-хорроров, например, из фильма «Смерть ей к лицу» (“Death Becomes Her”, 1992) Роберта Земекиса, где роль стареющей звезды исполняет Мерил Стрип. Там тоже фигурирует волшебная субстанция и показаны последствия применения несертифицированного FDA препарата.

Можно вспомнить и «Омолаживателя» (“The Rejuvenator”, 1988) Брайана Томаса Джонса, где, по сюжету, из мозга крысы выведена сыворотка, позволяющая оборачивать вспять процесс старения. Актриса, героиня «Омолаживателя», испытавшая на себе чудо-средство, внезапно ощущает жуткую потребность в сыром человеческом мозге и в итоге превращается в чудовище.

Зритель «Субстанции», исходя из опыта потребления кинотекстов про омоложение и расщепление — тем более тех, где в центре сюжета жаждущая второй молодости актриса — догадывается, что Элизабет вот-вот окажется в смертельной опасности. Рано или поздно ей предстоит стать чудовищем.

Получив от «доброжелателя» (вполне возможно, участника секретного фармацевтического эксперимента) флешку с рекламой чудодейственного средства, Элизабет внимательно смотрит видеоролик. В кадре чьи-то руки скатывают ярко-желтый пластилин в шарик, потом растягивают, разрывают и скатывают теперь уже два шарика, один



из которых идеален. Ладони протянуты к экрану, на каждой лежит желтый шарик. Два шарика на протянутых к зрителю (к герою) ладонях неминуемо отсылают нас к волшебной таблетке из первой части франшизы «Матрица» (“The Matrix”, 1999) братьев Вачовски, где выбор правильного препарата также предопределяет судьбу главного героя.

Желтый цвет обыгран и в одежде Элизабет. Первоначально в сценарии цвет ее пальто обозначен как горчично-желтый. Однако в киноленте пальто в основном показано в ярком калифорнийском свете и потому выглядит как желток, тем самым акцентируя символику продуктивности, фертильности.

В результате применения субстанции на свет появляется новое существо. В сцене порождения, точнее, отпочкования нового *Я* травестированы роды. Двойник «рождается» из хребта, из разрыва на спине, из отзеркаленного кесарева сечения. Детали процесса показаны абъектно, несмотря на то что материнский «телесный низ» в данном случае никак не участвует в процессе[11].

Именно этот эпизод был первым делом тщательно прописан сценаристкой еще до того, как у нее сложились замысел и последовательность эпизодов «Субстанции»[12].

Эпизод с разрыванием тела и появление нового существа ассоциируется с эпизодами появления Чужого, ксеноморфа в фильме Ридли Скотта «Чужой. Завет» (“Alien: Covenant”, 2017). И эта отсылка не случайна: по аналогии с сержантом Рипли из «Чужого» Элизабет тоже в итоге будет опознаваться как мать чудовища.

Показанные крупным планом неестественно торчащие позвонки и вздымающийся позвоночник отсылают и к популярным

[11] На тему отвращения и хоррора, отражающих нестабильность и кризис идентичности, см., например: [The Abject of Desire 2007].

[12] См. подкаст К. Фаржа: https://www.indiewire.com/features/interviews/the-substance-sue-spinal-birth-scene-explained-1235090068/

ликантропическим кинолентам вроде феминистского боди-хоррора «Оборотень» (“Ginger Snaps”, 2000) Джона Фосета о вервольфе.

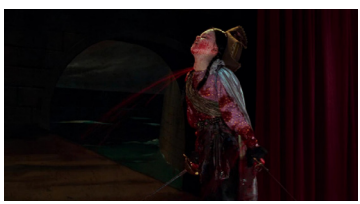
Как и «Оборотень», «Субстанция» говорит о разрушительном метаморфозе, в конечном итоге превращающем героиню в монстра.

В сцене рождения двойника в «Субстанции» у Элизабет происходит невероятное изменение глаз. Мы видим, как прежде нормальный зрачок множится (левый кадр). Эта специфическая визуальность — аллюзия на фильмы, посвященные другому типу расщепления или замены — одержимости и экзорцизму. Глаза с несколькими зрачками у одержимого дьяволом фигурируют, например, в сериале «Изгоняющий дьявола» (“The Exorcist”, 2016) Джереми Слейтера (правый кадр).

Выстраивая вышеперечисленные аллюзии, Фаржа преследовала одну цель — создать последовательность визуальных сигналов, отсылающих к кинолентам, в которых эксперименты с омоложением, разделением и подменой приводят к необратимым последствиям. Более того, эти эксперименты в определенном смысле приравнены к сделке с дьяволом. Данный тезис, кроме всего прочего, подтверждает и визуальная специфика телесных трансформаций Элизабет. Эти последние отсылают к фильмам о ведьмах, в чьем облике проступает то откровенно эротизированная молодость, то смерть. Так, облик стремительно постаревшей героини «Субстанции» — очередной пример интервизуальности. Элизабет показана как старая ведьма, почти буквально воспроизводящая знаменитую сцену из уже упомянутого «Сияния», где красавица, выходящая из ванны и устремляющаяся к Джеку Торренсу, оказывается кадавром.

В предыдущем разделе, посвященном сценарию «Субстанции», мы обсудили кульминационную сцену Новогоднего шоу и улыбку, которую Монстро нарисовала поверх фотографии. Гротескная улыбка на лице отставной звезды отсылает нас к киношедевру Билли Уайлдера «Бульвар Сансет» (“Sunset Boulevard”, 1950), так же, как и кинолента Фаржа, посвященная Голливуду. В итоговой сцене фильма Уайлдера камера показывает лицо безумной кинодивы, произносящей: «Нет больше ничего: только мы, и камеры и эти замечательные люди в темноте».

В «Бульваре Сансет», как известно, одержимость славой и «второй молодостью» приводят к одной жертве. В откровенном комическом боди-хорроре Фаржа жертвами становятся зрители огромного зала, надолго парализованные отвратительным зрелищем. Монстро действует как классическое деструктивное чудовище, телесный распад которого тем временем продолжается. Из раны, образовавшейся на месте оторвавшейся кисти, начинает хлестать кровь, последовательно заливая весь зрительный зал. Монстр, залитый кровью на сцене, а также обильно поливаемая кровью публика отсылают к двум знаменитым голливудским блокбастерам. Первый — это хоррор «Кэрри» (“Carrie”, 1975) Брайена да Пальмы, снятый по одноименному роману Стивена Кинга. Как известно, Кэрри, как и героиня «Суб-



станции», становится чудовищем, мстящим за публичное унижение. Второй — комедия «Семейные ценности Аддамсов» (“Addams Family Values”, 1993) Барри Зонненфельда, где девочка по имени Уэнсдей участвует в перформативном протесте против фальсификации одного из известных мифов американской колониальной истории — Дня благодарения. Уэнсдей играет индианку в школьном спектакле. По ходу действия она принимается поливать зрителей бутафорской кровью из якобы отрубленной руки (левый кадр).

Интервизуальность в «Субстанции», т. е. явственные визуальные аллюзии на знаменитые американские фильмы, призвана акцентировать топосы «сцена» и «кровь» в сюжетах о превращении героини в чудовище.

Заключение

Обыгрывая два корневых хоррор-дискурса — «*чудовищность*» (monstrocity) и «*двойничество*» (duplicity), Корали Фаржа создала сатирический текст, где не предусмотрена ни классическая победа над монстром, ни каноническая победа двойника над оригиналом. Сюжет «Субстанции» и активно используемая интервизуальность (отсылки к иным кинотекстам), призваны продемонстрировать трагикомичность мизогинных и гендерно-эйджистких установок шоу-бизнеса, а также субверсивность дискурса омоложения, не случайно функционирующего на границе жанров и модусов.

ЛИТЕРАТУРА

Головачева 2024 — *Головачева И.В.* Американский двойник / американский психопат в творческом тупике // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 147–168.

Головачева, Журавлев 2025 — *Головачева И.В., Журавлев М.Е.* Топос «двойник» в компаративно-квантитативном освещении // Имагология и компаративистика. 2025. № 23. С. 7–30.

Кристева 2003 — *Кристева Ю.* Силы ужаса. Эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003.

REFERENCES

The Abject of Desire 2007 — *The Abject of Desire: The Aestheticization of the Unaesthetic in Contemporary Literature and Culture*. Edited by Konstanze Kutzbach, Monica Mueller. Amsterdam–New York, 2007.

Baumbach 2015 — Baumbach, Sibylle. *Literature and Fascination*. New York, 2015.

Capra, Floridi 2023 — Capra, Andrea and Lucia Floridi. Introduction. In: *Intervisuality: New Approaches to Greek Literature,* edited by Andrea Capra and Lucia Floridi, 1–12. Berlin, Boston, 2023.

Carroll 1990 — Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror*. New York, Routledge, 1990.

Creed 1993 — Creed, Barbara. *The Monstrous-feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London, New York, 1993.

The Fountain of Youth 2004 — *The Fountain of Youth: Cultural, Scientific, and Ethical Perspectives on a Biomedical Goal*, edited by Stephen G. Post and Robert H. Binstock. New York, 2004.

Golovacheva 2024 — Golovacheva, Irina V. “Amerikanskii dvoinik / amerikanskii psikhopat v tvorcheskom tupike” [“American Double / American Psycho and the Writer’s Block”]. *Lirerature of the Americas*, no. 16 (2024): 147–168. (In Russ.)

Golovacheva, Zhuravlev 2025 — Golovacheva, Irina V., Zhuravlev, Mikhail Ye. “Topos ‘dvoinik’ v komparativno-kvantitativnom osveshchenii” [“The Doppelgänger Topos Through a Quantitative Comparative Lens”]. *Imagologiya i komparativistika — Imagology and Comparative Studies*, no. 23 (2025): 7–30. (In Russ.)

Hall 2011— Hall, Stuart. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London, 2011.

Immortal Engines 1996 — *Immortal Engines: Life Extension and Immortality in Science Fiction and Fantasy*. Edited by George Slusser, Garry Westfahl, and Erick S. Rabkin. Athens, GA, 1996.

Katz 2005 — Katz, Stephen. *Cultural Aging: Life Course, Lifestyle, and Senior Worlds*. Peterborough, Ontario, 2005.

Kristeva 2003 — Kristeva, Julia. *Sily uzhasa. Esse ob otvrashchenii* [*Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection*]. St. Petersburg: Aleteia Publ., 2003. (In Russ.)

© 2026, И.В. Головачева
Дата поступления в редакцию: 11.03. 2026
Дата одобрения рецензентами: 05.04. 2026
Дата публикации: 25.06.2026

© 2026, Irina V. Golovacheva
Received: 11 Mar. 2026
Approved after reviewing: 05 Apr. 2026
Date of publication: 25 Jun. 2026

Литература двух Америк. 2026. № 20. *Literature of the Americas,* no. 20 (2026)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-240-273
https://elibrary.ru/RSYGII
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Радое В. ШОШКИЧ

ОТ МИФА К СИМУЛЯКРУ: ВИДЕНИЕ АМЕРИКИ СТИВА ТЕШИЧА

Аннотация: В последние десятилетия XX в. Стив Тешич утвердился в Голливуде как самобытный автор, предложивший целый ряд тем, облеченных в привычную форму классического киноповествования. Оставаясь в рамках мейнстрима, Тешич — югославский эмигрант — сумел создать уникальное художественное пространство, где личные воспоминания и социальный анализ переплетаются с мифопоэтическим воображением. В его работах воссоздан глубоко ностальгический образ Америки: Тешич воскрешает облик общества, которое к концу 1970-х гг. остановилось в своем развитии под тяжестью всеобщего разочарования и культурной апатии. Вдохновленные тем самым идеализмом, что когда-то привел автора в новую страну, его фильмы, тем не менее, пронизаны меланхолией изгнания. В них отчетливо слышен диссонанс между иммигрантской мечтой и той фрагментарной реальностью, с которой он столкнулся на деле. Киноязык Тешича строится на изящном сопряжении комического и критического; ему свойственны гуманная ирония и глубокая проработка характеров, выходящих за рамки привычных типажей. Это заставляет зрителя вступать в философский диалог о природе сопричастности, о вечном поиске и горечи утрат. Через мягкий юмор, за которым скрывается острое социальное чутье, сценарист исследует этические и эмоциональные основы «американской мечты», обнажая противоречия между индивидуумом и коллективным мифом. Из шести реализованных сценариев Тешича именно картины «Разрыв» (*Breaking Away*) и «Четыре друга» (*Four Friends*) наиболее полно воплощают его этическое и художественное мировоззрение. В данной статье эти произведения рассматриваются не просто как продукты индустрии развлечений, но как акты творческой интроспекции, подрывающие жанровые каноны. Такой подход позволяет увидеть в кино инструмент, способный нащупать хрупкую грань между частной судьбой человека и национальной идеологией.

Ключевые слова: Стив Тешич, американская мечта, Бодрийяр, Голливуд, симулякр, постиндустриальная идеология, иммиграция, классовая структура, *Breaking Away*, *Four Friends*

Информация об авторе: Радое В. Шошкич, PhD, профессор, Приштинский университет, улица Филипа Вишнича, 38220 Косовска Митровица, Сербия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7690-2145. E-mail: radoje.soskic@pr.ac.rs

Для цитирования *Шошкич Р.В.* От мифа к симулякру: видение Америки Стива Тешича // Литература двух Америк. 2026. № 20. С. 240–273. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-240-273

Исследование выполнено при поддержке Министерства науки, технологического развития и инноваций Республики Сербия (контракт № 451-03-66/2024-01/200184).

Литература двух Америк. 2026. № 20.

Literature of the Americas, no. 20 (2026)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-240-273
https://elibrary.ru/RSYGII
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Radoje V. ŠOŠKIĆ

FROM MYTH TO SIMULACRUM: STEVE TESICH'S VISION OF AMERICA

Abstract: In the closing decades of the twentieth century, Steve Tesich emerged in Hollywood as a distinctive authorial presence, introducing a constellation of themes articulated through the ostensibly familiar framework of the classical narrative form. Within the boundaries of mainstream cinematic production, Tesich — himself a Yugoslav émigré — carved out a singular creative space in which personal memory, social reflection, and mythic imagination converge. His work constructs a profoundly nostalgic vision of America, reanimating a social landscape that had, by the late 1970s, grown inert under the weight of disillusionment and cultural fatigue. Animated by the idealism that once drew him toward his adopted homeland, Tesich's films nonetheless register the melancholy of exile — the dissonance between the immigrant's dream of America and the fragmented reality that unfolds before him. His cinematic expression, delicately poised between comedy and critique, is marked by a tone of humane irony and by characterizations that transcend mere typology, inviting philosophical inquiry into the nature of belonging, aspiration, and loss. Through the gentle humor that masks a deeper social consciousness, Tesich interrogates the moral and emotional underpinnings of the American Dream, exposing the subtle tensions between personal authenticity and collective myth. Among his six realized screenplays, *Breaking Away* and *Four Friends* stand as the most emblematic articulations of Tesich's artistic and ethical vision. This paper examines these works not only as cultural texts inscribed within the conventions of the entertainment industry, but also as acts of introspection that destabilize those very conventions — revealing cinema's potential to negotiate the fragile boundary between individual experience and national ideology.

Keywords: Steve Tesich, American Dream, Baudrillard, Hollywood, simulacrum, post-industrial ideology, immigration, class structure, *Breaking Away*, *Four Friends*

Information about the author: Radoje V. Šoškić, Associate Professor, University of Priština in Kosovska Mitrovica, Filipa Višnjića St., 38220 Kosovska Mitrovica, Serbia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7690-2145. E-mail: radoje.soskic@pr.ac.rs

***For citation*:** Šoškić, Radoje. "From Myth to Simulacrum: Steve Tesich's Vision of America." *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 240–273. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-240-273

Acknowledgements: This study was supported by the Ministry of Science, Technological Development and Innovations of the Republic of Serbia (Contract No. 451-03-66/2024-01/200184).

The Entertainment Industry and Steve Tesich in the Hollywood Simulacrum

Over the course of its century-long tradition, Hollywood cinema has established itself as a fundamental discourse within American cultural identity, all the while systematically eschewing any attribution of intellectual profundity to its own medium. Instead, it has persistently framed its societal function within the sphere of entertainment. Entertainment, in turn, has evolved into the ultimate imperative of popular culture — a universal social lubricant and an omnipresent ideological dictum. Within the promotional apparatus of every Hollywood blockbuster, audiences are presented with actor testimonials that depict the arduous creative process as an unceasing source of enjoyment, mirroring the declarations of American athletes who, despite experiencing defeat, fervently assert the immense pleasure derived from competition. Theorists of the Frankfurt School have been particularly incisive in their critique of this industrialized commodification of entertainment, characterizing it as an omnipresent mechanism that deceptively masquerades as happiness. Horkheimer and Adorno famously assert that "fun is a medicinal bath which the entertainment industry never ceases to prescribe," yet the critical reach of their analysis remains largely confined within academic discourse, with limited penetration into the broader cultural consciousness.[1]

[1] Horkheimer, Max, Adorno, Theodor W. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments.* Stanford, 2002: 112. It should be noted, however, that the Frankfurt School's concept of a singular, monolithic "culture industry" has since been substantially complicated. Beginning with Bernard Miège's argument that cultural production is internally differentiated — governed by distinct economic logics, modes of financing, and audience relationships — and developed most systematically by David Hesmondhalgh into a full account of the plural "cultural industries," the field has moved away from treating mass culture as a seamlessly unified ideological apparatus. On this revised account, Hollywood operates not as a single machine grinding out ideology but as a commercially dominant sector within a complex, internally contested media landscape, one in which the degree of standardization and the scope for creative autonomy vary considerably across formats, budgets, and distribution models. This distinction is not trivial for the purposes of the present argument. If the Frankfurt School's diagnosis risks overstating the system's coherence, Hesmondhalgh's framework helps explain precisely the kind of exception that Tesich represents: an authorial voice that found traction within the studio system not despite its commercial logic but through the specific structural gaps — the low-budget prestige picture, the modestly scaled regional drama — that a more differentiated industry leaves open. Tesich's career is, in this sense, a product of the cultural industries in the plural: intelligible only against the background of an entertainment landscape varied enough to accommodate, however briefly and marginally, work that refuses its dominant ideological imperatives. See [Hesmondhalgh 2002: 1–18; Miège 1979: 297–311].

The expectation that mainstream American cinema would evolve into a more direct reflection of prevailing social conditions gained traction several decades later, coinciding with Hollywood's most significant transformation since the introduction of synchronized sound. Influenced by Italian neorealism and the French New Wave, a new generation of filmmakers — often referred to as the "movie brats" — redefined the formal characteristics of the cinematic medium by transposing countercultural themes from the streets to the screen and challenging the limitations imposed by the studio system. This resurgence of auteur-driven filmmaking granted young directors an unprecedented degree of creative autonomy, enabling them to engage with contemporary political discourses and bring issues such as feminism, the sexual revolution, African American liberation, and leftist student movements to public attention. However, this period of cinematic reinvention gave rise to New Hollywood — an apparatus that, while cognizant of the transformed cultural landscape, remained deeply entrenched within the entertainment industry. This inherent commercial orientation contributed to the relatively swift decline of the critical and subversive ethos upon which the movement had initially been founded. Although Hollywood occasionally addresses pressing social issues, and at times even offers substantive commentary, its primary function persists as the mass production of entertainment, fabricating an idealized surrogate reality — akin to television's simulation of an exhilarating existence or social media's construction of an illusory sense of social connectivity.

The operations of the so-called "dream factory" are strategically framed as a noble endeavor to provide amusement for the working populace, thereby legitimizing the substantial financial gains derived from offering "bread and circuses" as an equitable exchange of commodities.[2] As Fredrick Jameson observes, in the era of multinational capitalism, the continued consolidation of capital through cultural production is an inescapable phenomenon, rendering the primacy of market-driven imperatives over artistic value in cinema an ostensibly natural condition.[3] Hollywood film operates

[2] Adorno and Horkheimer's notion of the "culture industry" remains not only a critique of commodified pleasure but also a prophecy of the modern entertainment apparatus, whose efficiency lies precisely in its capacity to transform ideology into enjoyment. In this sense, Hollywood becomes the paradigmatic locus of what Herbert Marcuse would later describe as the "happy consciousness" — a social condition in which domination persists through the very experience of pleasure. Cf. Marcuse, H. *One-Dimensional Man*. Boston, 1964: 84–87.

[3] Jameson, Fredrick. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism.* Durham, 1991: 54.

as a "highly industrialized and rationalized mode of commercial cinematic production driven by the logic of commodification and capital realization" [Kellner 2004: 205], ensuring that every stage of the filmmaking process remains contingent upon financial projections and economic feasibility. Long ago, Horkheimer and Adorno diagnosed this phenomenon, asserting that films no longer require artistic pretensions, as "the truth that they are nothing but business is used as an ideology to legitimize the trash they intentionally produce," with box office revenues deployed as an implicit validation of society's purported demand for such cultural products.[4]

Beneath the ostensibly innocuous veneer of entertainment and the justification of legitimate profit, Hollywood's construction of an escapist paradise constitutes a deliberate and ideologically charged process. In one of the foundational critical examinations of the studio system within the framework of American modernism, Robert Kolker contends that commercial cinema operates as a vehicle for "giving voice to dominant values, conventional wisdom, easy platitudes, and a determined effort to please its audience and caution them against overreaching" [Kolker 2011: xi]. The inherent aversion to financial risk compels Hollywood studios to privilege formulaic narrative structures, thereby reinforcing hegemonic cultural paradigms and perpetuating conventional representations of love, heroism, domesticity, class hierarchy, sexuality, and historical memory [Kolker 2011: 14]. Consequently, commercial cinema cannot be dismissed as a neutral industrial commodity, mechanically assembled and passively consumed within an ideologically inert space. Far from existing in a social vacuum, it frequently operates as an ideological construct — one that pacifies dissent, tacitly encourages civic conformity, and ultimately functions as an instrument in the broader apparatus that mediates and shapes collective perceptions of reality.

Within the framework of Hollywood's profound influence on American cultural consciousness, Oscar Wilde's assertion that reality imitates art, rather than the reverse, finds its fullest realization. Films are not merely constructed as reflections of culture; rather, culture perceives itself through the cinematic lens. Despite the frequent disjunction between the cinematic image and social reality, culture actively assimilates this idealized representation, embracing it as a definitive articulation of its own identity. This image, continuously reproduced by the entertainment industry, functions as a mechanism through which culture both venerates

[4] Horkheimer, Max, Adorno, Theodor W. *Dialectic of Enlightenment*: 95.

itself and perpetuates its foundational myths. As a consequence, cinema does not passively depict reality but actively imposes a worldview, shaping collective perception and elevating the filmic image into a paradigmatic manifestation of Baudrillard's concept of the simulacrum.[5] In this process, the incessantly reproduced Hollywood image becomes entirely severed from any referential connection to the material world, entering the realm of pure simulation. No longer subordinate to the reality it purports to represent, the cinematic image assumes ontological primacy, supplanting reality itself. As Baudrillard observed during his travels across the United States, the dissolution of the boundary between the real and its cinematic representation led him to declare: "The cinema and TV are America's reality![6]"

Baudrillard, in his critique of the mimetic nature of the American cultural ethos, asserts that much of the nation's allure resides in its inherently cinematic quality, remarking that

> even outside the movie theatres the whole country is cinematic. The desert you pass through is like the set of a Western, the city a screen of signs and formulas. <…> The American city seems to have stepped right out of the movies.[7]

This observation resonates with the experience of Steve Tesich (1942–1996), who, upon his arrival in the so-called "promised land" at the age of fourteen, carried with him the expectation that America would mirror the world he had encountered through the medium of film while growing up in Užice, Yugoslavia. The profound influence of Hollywood cinema on the young Tesich was such that he initially perceived it not as an artistic construct but as an authentic representation of reality:

> I completely believed it was all real life. It never even occurred to me that someone had written it. You just wanted to jump into the screen and spend a month with Tarzan or John Wayne.[8]

[5] Baudrillard's theory of the simulacrum suggests that the cinematic image no longer reflects or distorts reality but *replaces* it. The screen ceases to be a mirror of the world and becomes the world's substitute — a process that transforms spectatorship into a mode of ontological participation rather than perception. See Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor, 1994: 6–7.

[6] Baudrillard, Jean. *America.* London, 1988: 104.

[7] Ibid: 56–57.

[8] O'Toole, Lawrence. "Broadway to Hollywood." *Film Comment.* November–December, 1981: 25. The immigrant's gaze, as Tesich embodies it, operates within

Whereas Baudrillard celebrates cinema as a medium that, in the hands of visionary directors, "explores the insignificance of the world through the image[9]", Tesich's formative years exemplify the tendency identified by the French theorist — an impulse to escape the "catastrophe of the real" by retreating into the "exile of the virtual" through film and television.[10] From its very inception, Hollywood positioned itself as an ideological apparatus designed to "help 'Americanize' immigrants, to teach their audiences how to be good Americans" [Kellner 2004: 206]. Tesich had already internalized these ideological constructs well before his own migration to the United States. Immersed in the mythos of the American Dream — particularly as portrayed in adventure films and Westerns that glorified heroic archetypes, moral dichotomies, and the ultimate triumph of virtue — Tesich initially nurtured a utopian vision of America. However, over the decades, this idealized perception underwent a gradual process of revision. His disillusionment began with the harsh realities of life in the industrial landscapes of East Chicago, deepened as he witnessed the erosion of the civic ideals that had defined the 1960s, and ultimately culminated in his profound skepticism toward American foreign policy by the 1990s.

Tesich's vision of America ultimately aligns with Baudrillard's notion of the simulacrum, though it took him considerable time to recognize and reconcile with this reality. His intellectual trajectory reflects a prolonged journey from idealization to disenchantment. While Baudrillard, with characteristic sardonicism, conceptualized the simulacrum as emblematic of the postmodern dissolution of reality and the apocalyptic collapse of meaning, Tesich encountered the same phenomenon with a sense of ambivalence, struggling to articulate its implications. Despite his enduring affection for his adopted homeland, he gradually discerned the more disquieting aspects of the American Dream — particularly the extent to which cultural and political discourse had become subsumed within a hyperreal order. As an aspiring writer, he found limited public interest in narratives that operated beyond the confines of this simulacrum. Within a consumer-driven society, individuals prioritized ephemeral gratification,

a double vision: one of enchantment and estrangement. It corresponds to what Edward Said calls "the contrapuntal perspective" of exile — the ability to perceive two worlds simultaneously and to inhabit neither entirely. See Said, Edward. *Reflections on Exile and Other Essays.* Cambridge, MA, 2000: 173–177.

[9] Baudrillard, Jean. *Art and Artefact.* London, 1997: 10.

[10] Baudrillard, Jean. *The Gulf War Did Not Take Place.* Bloomington, 1995: 28.

reducing the political sphere to an abstract construct devoid of immediate personal relevance, thereby necessitating no intellectual engagement.

As a young man, Tesich was actively involved in the antiwar protests of the 1960s, embracing the dynamism and mass mobilization of the era. However, by the close of the following decade, he witnessed the emergence of a pervasive social inertia, as American society largely perceived the cessation of activism not as an opportunity for reflection but as the welcome conclusion of a tumultuous chapter best relegated to historical amnesia. The protracted military engagements in Indochina, much like contemporary debates over accountability for conflicts in the Middle East, remained politically charged, yet the Vietnam War was never collectively acknowledged as a failure, nor were its lessons meaningfully integrated into the national consciousness. Within this evolving socio-economic paradigm, corporate media assumed a pivotal role in shaping public values and aesthetic sensibilities, reorienting ideological discourse toward an ever-intensifying culture of consumption.

Tesich channeled his growing disillusionment with the erosion of his idealized vision of America into his later plays.[11] In *The Speed of Darkness*, he set out to critically examine the moral and social standards shaping human conduct, interrogate the political dimensions of a rapidly evolving world, and reflect on how these transformations contribute to the increasing insignificance of the individual.

At its core, *The Speed of Darkness* confronts audiences with the trauma endured by war veterans, exposing both the imperial ambitions that precipitated the Vietnam War and the mechanisms through which the American collective conscience suppresses its memory. The play presents this historical amnesia as a form of ideological pollution—an unresolved trauma buried within the nation's immediate environment, much like toxic waste concealed beneath a thin veneer of consumerist affluence. The po-

[11] *The Speed of Darkness* (1989) forms part of Tesich's "moral tetralogy" — a sequence of plays comprising *Art and Leisure* (1977), *Square One* (1983), *The Speed of Darkness* (1989), and *On the Open Road* (1992). Across this cycle, Tesich explores the erosion of moral conviction and the individual's search for ethical coherence amid the disorienting pressures of late-twentieth-century America. His dramaturgy reveals a profound engagement with the Russian literary tradition — most notably the moral psychology of Dostoevsky, the spiritual humanism of Tolstoy, the tragic irony of Chekhov, and the social consciousness of Gorky. This synthesis of Slavic moral intensity and Western disillusionment lends Tesich's theatre its distinctive ethical gravitas: a tragicomic meditation on the persistence of conscience within an age of ideological decay. See [Šoškić 2017; Rothmayer 2002: 112–118].

tential dwelling place of future generations is thus tainted by a destructive cultural legacy, one that remains largely unacknowledged beneath the superficial allure of material prosperity.

Traces of satire can be discerned in Tesich's screenplays, though they remain subdued for two key reasons. By the late 1970s, Tesich did not yet identify himself primarily as a political writer. As an emerging author deeply enamored with America and the optimism of the 1960s, he initially felt no compelling need to offer a direct critique of imperial ideology, allowing his social commentary to remain implicit within warm, character-driven narratives. Furthermore, even had he written a politically charged work akin to his later dramas, such a project would likely have struggled to reach production. Still in the early stages of his screenwriting career, Tesich gravitated toward lighter themes, only feeling prepared to confront global political concerns after securing broader recognition. As he later reflected: "I have gotten much more than I ever hoped for, and that is why I now feel I should observe problems that affect the whole world.[12]"

In contrast to his later dramatic works, Tesich's screenplays reveal a distinctively nostalgic tone.[13] Aware that he has little to praise about the present, the writer often crafts his narratives from a retrospective distance, returning his characters to an idyllic past and seeking refuge in it. Tesich's cinematic expression is imbued with the innocence with which he absorbed films as a child, as though striving to maintain faith in those early images and in the myth of a land of freedom that offers opportunity to all, including him. Yet within this nostalgic view of the past lies a matured political sensitivity, particularly evident in his treatment of issues concerning class structure and immigration.

Hollywood's relationship with immigrant experience is, in historical terms, far older and more ambivalent than its institutional self-image as the custodian of a normative American story would suggest. From the silent era onward, immigrant experience had periodically surfaced on screen: from Thomas Ince's *The Italian* (1915) and Chaplin's *The Immigrant* (1917), through the ethnic melodramas of the Production Code era — culminating

[12] Stojanović, Dejan. "A Few Moments with Steve Tesich." *Pogledi.* April, 1992. www.dejanstojanovic.org/steve-tesich.html. Accessed: 21.9.2025.

[13] Nostalgia in Tesich's cinema should not be mistaken for sentimental regression but understood as a phenomenological mode of memory — an attempt to reconstruct the ethical dimension of the past against the flattening temporality of postmodernity. Cf. Jameson, Fredrick. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*: 279–296.

in Daniel Mann's *The Rose Tattoo* (1955) — to the immigrant-inflected social realism of the 1960s. Indeed, the studio system itself was substantially shaped by first-generation immigrants: the major studios were founded or co-founded by Jewish entrepreneurs from Eastern Europe — Goldwyn, Mayer, Zukor, Warner, Laemmle — whose outsider experience was foundational to Hollywood's early industrial and aesthetic development. Yet paradoxically, the cultural product these immigrants built served not to foreground ethnic or class difference but to systematically dissolve it into an assimilationist vision of Americanness. This is the central tension at the heart of Hollywood's self-constitution: an industry founded by immigrants that institutionalized, as its dominant ideological output, the erasure of precisely those multicultural and working-class dimensions of American life from which its founders had emerged. The moral framework through which this output was regulated adds a further complication. The Production Code Administration, which governed Hollywood content from 1934 under Joseph Breen's direction, was driven in large part by Catholic institutional pressure — the Legion of Decency exerting systematic influence over what could and could not be depicted on screen. What the studio system presented as generically "American values" was thus, in practice, a historically specific and internally negotiated ideological composite, one inflected by ethnic immigrant capital, Catholic moral conservatism, and the commercial imperative to reach the broadest possible audience simultaneously. Against this background, Tesich occupies a singular and paradoxical position. He enters Hollywood not as a member of the immigrant founding generation — whose assimilationist logic he might have been expected to perpetuate — but as a later arrival who uses the industry's own conventions to make visible what it had always preferred to render invisible. His distinctiveness lies not in the mere fact of immigrant authorship, which Hollywood had always accommodated in structural and managerial terms, but in his insistence on foregrounding the experiential texture of immigrant working-class life as a subject of genuine dramatic inquiry. It is in this context that Hollywood of that era functioned, in its dominant ideological output, as an ethnocentric mechanism, focused on what was generally perceived as the quintessentially American story, suppressing narratives that touched on the multicultural and class dimensions of American identity in ways that could not be comfortably assimilated into the dream factory's prevailing myths. Viewed through this lens, *Breaking Away* (1979) and *Four Friends* (1981) stand out in Tesich's body of work, as they explore the immigrant integration process in all its complexity and suggest the nar-

row opportunities available to the working class in the so-called land of opportunity. These themes are generally deemed unsuitable for the "dream factory," despite immigrant and working-class communities comprising a significant portion of the electorate. Influenced by *The Godfather* (1972), which reimagines the myth of America's creation, immigration began to gain partial acceptance as a profitable cinematic motif, while industrialization remained largely unattractive to major studios. Arthur Penn observes that Hollywood produces a multitude of films in which the working class is entirely absent, or represented by administrative workers, while manual laborers are largely ignored.[14] In contrast, Tesich's screenplays foreground protagonists from industrial centers, presenting America from the perspective of the marginalized, rendering his cinematic legacy a tribute to those whom Americans might call "unsung heroes."

The primary principle that Tesich encountered in Hollywood was the dictum to "write about what you know," a guideline that would imbue all his screenplays with a pronounced autobiographical dimension. In reexamining his personal life experiences, he initially revisits his student days in Indiana in *Breaking Away*, recalling the bicycle race in which he himself had participated. His former dedication to cycling emerges as a central motif in *American Flyers* (1985), while in crafting the character of the janitor Daryll in *Eyewitness* (1981), Tesich drew upon his own work experience as a janitor in Chicago to convey the sense of loneliness in the vast, empty corridors of towering buildings. Moreover, the driving narrative thread of the film — Daryll's obsessive recording of television broadcasts featuring a news anchor with whom he is infatuated — stems from Tesich's youthful fascination with CBS correspondent Lesley Stahl and his imaginative speculations about ways he might meet her. While *The World According to Garp* (1982) and *Eleni* (1985) are adaptations of novels, Tesich extracts themes from the source texts that resonate with his own past, such that both films are marked by the presence of an authoritarian maternal figure and the quest for an absent father. The protagonists of *Eleni* aspire to emigrate to America, where their royalist father awaits them, while Garp, much like Tesich, trains as a wrestler in college and later marries a woman who had always dreamed of wedding a writer. Ultimately, *Four Friends* stands out as Tesich's most personal film, deeply rooted in his familial history and the intricate process of constructing a cohesive national identity.

[14] Ciment, Michel. "Interview with Arthur Penn." In *Arthur Penn: Interviews,* eds M. Chaiken, P. Jackson Cronin, 2008: 154.

Breaking Away and the Classism of a Classless Society

Paradoxically, Tesich reached the pinnacle of his career at its very inception, securing for his debut film an accolade that millions of filmmakers aspire to but never attain in a lifetime. Competing against films of the caliber of *Manhattan*, *Being There*, *Apocalypse Now*, *Kramer vs. Kramer*, and *All That Jazz*, Tesich was awarded the Academy Award for Best Original Screenplay in 1979 — a singular achievement within the Serbian cinematic landscape.

Much like its protagonists in the cycling race, *Breaking Away* achieved an unforeseen triumph as a complete outsider in the film industry. Produced on a modest budget, shot in a provincial setting by a director with a history of commercial failures, based on the debut screenplay of an unknown writer, and featuring an unestablished ensemble cast, the film seemed, at least on paper, to possess little commercial promise. Initially slated for limited release in only a handful of cities, *Breaking Away* experienced an unexpected surge in demand, leading to widespread distribution. It swiftly grossed $20 million against a modest budget of $2.4 million, garnered a multitude of awards along with five Academy Award nominations, and ultimately attained such widespread popularity that it inspired both a television series and a Bollywood remake.

The film emerged through the initiative of Peter Yates, who had directed Tesich's play *Passing Game* in New York in 1977. After reading Tesich's screenplays *Eagle of Naptown* and *The Cutters*, Yates proposed a project that would merge the protagonist of the former with the atmosphere of the latter [Stempel 2000: 183]. Based on this concept, Tesich developed a working draft titled *Bambino*, which would eventually evolve into *Breaking Away*. Although Yates had established a reputation as an action director, in this film he relied on the warmth of Tesich's screenplay and the writer's nuanced depiction of Americana. Set in the Midwest, specifically Indiana — an archetypal "flyover state" in the American imaginary — *Breaking Away* was conceived from the outset as a modest production, without aspirations of making a significant impact on the mainstream market. The film's visual identity is immediately distinguished by its realistic cinematography, devoid of polished imagery or grandiose set design, allowing the camera to capture the small-town atmosphere with remarkable authenticity. Shot primarily on location and making extensive use of natural lighting, the film exudes

an unpretentious and fresh aesthetic, aligning in many ways with the emerging wave of independent cinema.

Breaking Away operates within the generic frameworks of the coming-of-age drama, family comedy, and sports film, portraying a group of young men from working-class families as they grapple with their aspirations after finishing high school. The film opens with a highly symbolic scene in which the protagonists ascend a rocky incline and traverse the ruins of an abandoned quarry — an unmistakable foreshadowing of the obstacles that lie ahead. Upon reaching the summit, they descend to their favorite spot, where they leap into a lake that has formed in the former excavation site. The lake's beauty appears almost surreal amidst the post-industrial wasteland, and their plunge into its waters signifies a leap into freedom, a moment of purification from the stagnation of their everyday lives. They reside in the town of Bloomington, a community that struggles to accommodate the ambitions of its adolescent population. Although Bloomington is home to Indiana University, the college is predominantly attended by students from outside the town and from more privileged backgrounds. This socioeconomic divide renders the local youth alienated from the university students to such an extent that they find it difficult even to imagine themselves crossing over to "the other side" when autumn arrives.

For this reason, Tesich's protagonists question whether they should dare to leave their familiar environment:

> Cyril: My old man says Jesus never went more than fifty miles from his home. Mike: And look what happened to him!

The boys, upon finishing high school, find themselves in a situation where they can no longer move forward by inertia or make decisions as a group. Instead, they must rely on their individual abilities and set their next goals — not based on fantasies, but on practicality. They do not express clear ambitions for further education, as employment in the local industry, which sustains the entire town, presents itself as an almost inevitable choice. As they search within themselves for the potential to achieve something beyond what their parents have, they face questions for which they have no ready answers. They become acutely aware that choosing work over college means resigning themselves to a life they see playing out daily on the streets of Bloomington. This life undoubtedly offers the security they grew up with, but also imposes limitations that clash with the boundless dreams of nineteen-year-olds.

The protagonist of the film is Dave Stohler, a romantic dreamer fanatically devoted to cycling and obsessed with professional Italian cyclists, with whom he strongly identifies. Yearning to escape the monotony of provincial life — yet aware that this very life is likely his future — he uses cycling as a medium to adopt an Italian identity, adding an exotic dimension to his existence. Dave abruptly immerses himself in the Italian language and culture, often engaging in a comically broken version of instant Italian, reminiscent of the kind occasionally heard from taxi drivers in Kragujevac today. He sings opera arias around the house, douses himself in Italian cologne, persuades his mother to cook Italian dishes, and even renames his father's cat, Jake, to Fellini, feeding him from an Italian bowl.

Dave's steadfast commitment to his dreams signals a character ready to face the challenges ahead, a quality Tesich emphasizes in scenes like his race against a truck or his confrontation with Italian cyclists. In contrast, his friends — Mike, Cyril, and Moocher — demonstrate less determination in shaping their own futures, instead resigning themselves to letting the future shape them. Mike already envisions himself as a bitter forty-year-old, viewing his past as a failure — one from which there is no escape. "These college kids here, they'll never get old or out of shape, because every year new ones come," he laments, aware that students will always be around to remind him that, when it mattered most, he wasn't ready to take the leap and go to college. Mike was once the star quarterback of his high school football team, accustomed to leading but ultimately held back by his own insecurities, which cost him a scholarship and a chance to continue his athletic career. His disappointment runs so deep that he gives up on any fight before it even begins. To him, Bloomington becomes "B-town," a place he'd rather escape, preferably into the wilderness, away from people. Cyril, too, failed to secure the basketball scholarship he had hoped for, but he accepts this defeat with a resignation instilled in him by his father, who had long made him feel inferior. Moocher, on the other hand, has no lofty expectations to begin with; without much hesitation, he marries a girl from the same working-class background, whose ambitions extend no further than the local grocery store where she works as a cashier. Ultimately, Mike's older brother chooses the unpopular path of becoming a police officer — something that fills Mike with deep shame.

The inhibition of collective class consciousness in America results in "the absence of a widely accepted theory of class and its integration with other forms of structural social division" [James 2004: 186]. This, in turn, leads to a lack of theoretical tools for academic inquiries into class issues while

allowing cinema to either ignore or rely on stereotypical representations of interclass social dynamics. At the core of *Breaking Away*'s screenplay is precisely this class dimension, where the divide between working-class youth and privileged students disrupts the American Dream. Tesich builds dramatic tension by sharpening the contrast between the limited prospects of local young men and the boundless opportunities awaiting students after graduation, thus underscoring the existence of class divisions in a society that perceives itself as classless. By doing so, the author infuses his seemingly innocent coming-of-age story with a political context atypical for major studios, as class privilege and inequality among nominal equals are rarely placed at the forefront of American mainstream genre cinema. The qualification is important. American literary and cinematic culture had not, of course, ignored class entirely: the screen adaptations of Theodore Dreiser — most notably Josef von Sternberg's *An American Tragedy* (1931) and George Stevens's *A Place in the Sun* (1951) — and the Fitzgerald adaptations, from the various screen versions of *The Great Gatsby* onward, had placed social stratification at the center of their dramatic logic. The distinction that matters, however, is one of genre and mode of address. Literary adaptation of canonical novels representing class as tragic fate belongs to a specific prestige register of Hollywood production — one that inherits the authority of an established literary text, addresses a self-consciously educated audience, and presents class critique as aesthetically legitimated by its source material. What this tradition does not do, and what Tesich does, is take class as a structural condition of ordinary life in a provincial American community and embed it within the conventions of genre cinema — the coming-of-age drama, the sports film, the family comedy — forms whose ideological function is precisely to naturalize upward mobility and dissolve class antagonism into individual effort and communal good feeling. To introduce class consciousness into these genres is a fundamentally different and more destabilizing gesture than to adapt a Dreiser novel: it refuses the safe distance of literary prestige and insists that the machinery of popular entertainment confront what it is designed to efface. It is in this specific sense — not as a claim about American cultural life in its entirety, but as a claim about the ideological operations of mainstream genre filmmaking — that class privilege and inequality are atypical subjects for major studio production. Standardization is the norm of mass production, requiring films to conform to an industrial mold that promotes the conservative Hollywood ideal: the exemplary American will overcome any obstacle—whether of race, class, gender, or sexuality — by following

the rules and working hard. Contrary to this pattern, Tesich portrays class as an actual constraint on the utopian vision of equal opportunity. His protagonists have not violated any societal norms, yet they find themselves at a dead end simply because they are bound by their subordinate position in the community's economic structure.

In this sense, *Breaking Away* can be seen as the precursor to an idea of social segregation that Tesich would radicalize a decade and a half later, describing it as "niggerization," a system in which one can either be a respectable white person who adheres to "soft values" or an outcast unworthy of that supposedly libertarian concept. While the language in *Breaking Away* is considerably milder, the underlying designation remains the same. The student jargon brands the working-class residents of Bloomington as "cutters," a reference to the limestone quarry that drives the town's economy. In a society divided not by skin color but by financial status, the "cutters" are the Black population of Bloomington. Much like African Americans, they reclaim the pejorative term as their own while refusing to let outsiders use it against them. The "cutters" are the laborers striving to break free from the shadow of their designation, fighting to ensure that their children do not become the next generation of "cutters."

Thus, it is no coincidence that Tesich compares his protagonists to displaced Native Americans and the college students to white settlers who seize their land and future. Mike would resolve the conflict through direct confrontation, while Cyril leans toward compromise: "There aren't many of us redskins left. Too many pale-face students. I advise peace." Mike's impulsiveness only exacerbates the problem, whereas Cyril's peacekeeping approach merely upholds the status quo, leaving the locals stranded without a path forward. Tesich, therefore, places the resolution in the character of Dave's father, Ray, whose experience suggests that education is the only tool of class struggle available to a "cutter's" child. As a former stonecutter, Ray has climbed the social ladder as far as he could — to the position of a used-car salesman. His visit to his former colleagues at the quarry is cordial, yet their remarks that Ray now looks like an inspector or a union official subtly comment on his shift to a higher social class, marking Tesich's nuanced depiction of small-town class structures. Ray envisions a different future for his son, which is why he indirectly encourages him to pursue higher education.

Alongside newcomer Daniel Stern, who plays Cyril, the excellent Paul Dooley, in the role of Ray, carries much of the film's comedic dynamic. However, Tesich also entrusts him with a serious mission. In a pivotal con-

versation with Dave, Ray bears witness to the disillusionment of the laborers who built the grand structures of Indiana University, only to realize that the prosperity they helped create was never meant for their class. The buildings erected by the previous generation form one of the most beautiful campuses in America, yet for the builders themselves, they have become temples of wealth — inescapable reminders of class disparity. Students look down upon the descendants of the workers who constructed the campus they inhabit, while local youth are left with nothing but the gaping hole of the quarry, the only trace of their parents' labor. The contrast between these two striking locations — the abandoned quarry and the opulent university buildings that emerged from it — serves as the film's central metaphor, a stark image of privilege and those who enable it, only to be excluded from its rewards.

Tesich shifts the class struggle onto the sports field, symbolically representing it through a cycling showdown between the locals and the students. He employs the well-worn trope of the underdog's triumph — a tried-and-true method for winning over audiences. It is the familiar David-and-Goliath battle, yet the screenwriter rescues it from monotony with a richly developed background and a layer of social commentary rarely found in generic sports films, which typically focus solely on the journey from obscurity to glory. Such films often take a reductive approach to competition, pushing a naïve ambition and a linear view of life that feels like it came straight out of a Nike commercial. By contrast, Tesich's underdogs carry a different message written on their foreheads: "You can't do it." This is a class-based defeatism born of a long-accumulated sense of inferiority — a state of mind that corresponds to Bourdieu's concept of *habitus* as an "internalized form of class condition and the constraints it entails.[15]" Tesich first firmly establishes his protagonists as losers before guiding them, step by step, along the familiar path to triumph. The journey is filled with setbacks and tension, but its outcome is never in doubt. The "cutters" team starts in last place, steadily overtakes competitor after competitor, and finally takes the lead — only for the main rider to suffer an injury, seemingly extinguishing all hope for the locals. The team drops

[15] Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste.* Cambridge, 1984: 101. Tesich's depiction of working-class habitus aligns with Antonio Gramsci's insight that hegemony is sustained not merely through coercion but through the internalization of cultural norms that render subordination appear as common sense. See Gramsci, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks*. New York, 1971: 323–326.

back to sixth place, yet through the superhuman effort of their leader, they stage one last comeback and ultimately claim victory.

In the ideological symbiosis of sports and Hollywood, sports films provide neatly wrapped endings that awaken the audience's competitive spirit and convey a conventional moral message, reinforcing a social order proportional to the effort invested. Triumph arrives as a reward for perseverance, creating the impression that, from the start of the race, the final outcome depends less on the objective quality of the favorite and more on the strength of the underdog's will. Dave is disadvantaged by the clumsiness and lack of determination of his teammates, an inferior bicycle, the absence of a coach, a start from the back of the pack, and, ultimately, an injury. Yet, despite all this, he still delivers a spectacle in which competitor number 34 overtakes number 1, and the local team snatches victory from the favored students. With such a resolution, *Breaking Away* merges into the corpus of sports films where racial, class, or gender struggles that initially burden the athlete's rise to the top are seemingly dissolved in the sheer force of their performance. Through these triumphs of shadowed heroes, Hollywood perpetuates an image of sports as a field of free competition — a metaphor for market competition in which the social outsider is encouraged to keep struggling, even though they have long been caught in a web from which there is little real hope of escape.

The competitive scenes, at their climactic moment, routinely affirm a conservative vision of society by reinforcing "American beliefs in individuality, ad hoc solutions, and the transience of all political problems" [Ray 1985: 31]. While the sports film as a whole emphasizes the value of teamwork and fair play to prevent the image of athletic competition from dissolving into social Darwinism, the crucial moment shifts focus to the key player. The official race announcer, played in a cameo role by Dave Blaze himself, praises the team spirit of cycling, yet the fate of the "Cutters" team rests solely on Dave's performance. At the point when his surroundings accept defeat and seem content with mere participation, Dave, as the unquestioned individualist, takes matters into his own hands and pushes toward victory. This act marks the end of egalitarian ideals about role redistribution and equal contributions, reducing the team to a social structure whose primary function is to support the potential of the best individual — the one who alone will bring success to the community. Triumph is depicted as the result of individual heroism rather than collective dedication, mythologizing individualism and affirming meritocracy as an inherent

social force — a form of cosmic justice that, within the American market, inevitably balances all accounts.

Tesich's portrayal of the race largely follows the conventions of mainstream sports films, yet the irony lies in the absence of a traditional Hollywood resolution — one in which the underestimated athlete surpasses expectations and ascends to a grander stage, captivating the nation. Instead, by deliberately omitting any discussion of Dave's potential professional cycling career, Tesich subtly underscores the hollowness of sports dreams. From Tesich's perspective, Mike's bleak vision of the future is not merely cynical but likely prescient. This is not a matter of optimism versus pessimism but a clear-eyed recognition of the brutal realities of competition and opportunity — of athletic talent as a fleeting commodity in a market that exalts only the victors while discarding those who falter. In this unforgiving arena, the fallen are left on society's margins, forced to reckon with the wreckage of their abandoned ambitions.

Tesich does not equate the underdog's victory with the promise of a brilliant sports career but rather with class emancipation. Dave's true triumph lies in recognizing his own worth, while professional cycling remains an unattainable dream. His decision to pursue higher education affirms that his race trophy is not a prelude to world domination or the ascent to athletic glory seen in *Rocky* (1976) and its derivatives. Instead, it serves as a simple affirmation of human dignity and the belief in the value of struggle, even when the reward remains uncertain. This resolution enriches the full symbolic meaning of *Breaking Away*. Initially referring to the pivotal moment in the race when Dave breaks free from the pack, the title evolves into a metaphor for his coming of age and readiness to leave behind the comfort of home, family, and friends. Just as Ray broke away from the stonecutters, Katherine from her family, and Tesich from his homeland, Dave sets out from the world that shaped him, liberating himself from parochialism and the constraints of class.

Dave's victory extends beyond himself to the community, easing the tensions that have driven the film's conflict. The leader of the college team applauds the winners with genuine admiration, Mike reconciles with his uniformed brother, and Dave's father — at last proud of his son — even takes up cycling, a symbolic act of bridging the generational divide. Before the final shot, which, accompanied by Indiana's state anthem, pays homage to the citizens of Bloomington and the University, the camera reveals two key details: Ray has renamed his business from "Campus Cars" to "Cutter Cars," and the Stoller family is expecting a new member. These subtle

yet powerful gestures, along with Dave's personal emancipation, serve as Tesich's ultimate affirmation of faith in the resilience of the working class and the future of the local community.

Four Friends as an Immigrant Epic

Produced during a period when Arthur Penn's directorial vigor had somewhat waned, *Four Friends* exhibits certain technical inconsistencies, including uneven editing, variable performances, and occasional lapses into sentimentality. Nevertheless, in terms of thematic depth, the film remains a poignant exploration of immigrant identity and the socio-political upheavals that defined America in the 1960s.

By spanning an entire decade, *Four Friends* positions itself as a generational narrative, inviting audiences to engage in a retrospective contemplation of the era. This temporal breadth aligns the film with the cultural memory of the period, evoking associations with *American Graffiti* (1983) and its famous tagline: "Where were you in 1962?" While expectations may have inclined toward a nostalgic reaffirmation of countercultural idealism akin to *Alice's Restaurant* (1969), Penn instead presents a more mature and sobering reassessment of the decade. The result is a film that eschews romanticized portrayals in favor of a nuanced and historically grounded meditation on the complexities of identity, assimilation, and the evolving American landscape.

The film, while thematically akin to Penn's earlier work, lacks the exuberance and optimism characteristic of the era it portrays. Instead, *Four Friends* is suffused with a melancholic nostalgia, even a sense of disillusionment and bitterness, positioning it as a "song of experience" in contrast to the "song of innocence" embodied by *Alice's Restaurant*. The film's commercial failure can be attributed to multiple factors: audiences' expectations for a more buoyant tone, the inadequate promotional campaign following the bankruptcy of its distributor, "Filmways[16]," and its engagement with politically sensitive themes such as immigration and class struggle. Yet, despite these obstacles, *Four Friends* endures as a poignant reflection on a bygone era — an earnest and deeply human narrative populated by vivid, empathetically drawn characters. The film's sincerity is evident in its affectionate portrayal of its protagonists and its unfiltered critique of the socio-political landscape. As a result, it has

[16] Leroux, Andre. "The Path to Consciousness." In *Arthur Penn: Interviews*: 171.

retained the enduring admiration of a discerning audience that aligns with the political sensibilities of both Penn and Tesich.

Tesich embraces the characterization of the 1960s as a decade defined by "extreme idealism and extreme disillusionment[17]," a view that aligns with Penn's equally ambivalent perspective.[18] For Penn, the sixties embody a mindset with which he has long identified — a sense of belonging to a group of outsiders, in opposition to authority and the established order.[19] He concedes that, although he "often admired what was happening in the sixties," he regrets that "unfortunately, the country soon returned to its slumber.[20]" In a 2007 conversation, Penn reflects on the anti-Vietnam War protests and the fight against racism as significant advances, but he stresses that he never regarded the period "seriously," seeing it more as theatrical display than genuine revolutionary fervor.[21] Similarly, Tesich detects a similar affectation in the communes of the 1960s, observing that "if you were a political activist, you held your coffee cup with both hands, as if sitting around a campfire in Bolivia with Che.[22]" Despite this, Tesich, being younger, cultivates a more nostalgic view of the sixties, underscoring that the ideals of the era played a pivotal role in shaping his personal identity: "I walked through college always under the influence of the next idea I encountered, but by the mid-sixties, it seemed as though I was becoming what I am today.[23]"

In contrast to the adage that those who remember the sixties never truly lived in them, Tesich in *Four Friends* reconstructs the America of his youth with both emotional depth and precision, attuned to the social currents of the time. The ambition of the project results in a layered film that addresses an array of themes during the protagonist's epic journey through existential dilemmas and a nation in turmoil. While the film undoubtedly serves as Tesich's love letter to his new homeland and a return to cherished

[17] Amata, Carmine. "Penn/Tesich/Georgia's Friends." *Films & Filming*, no. 332 (1982): 22.

[18] Tesich's chronicle of the 1960s captures what Charles Taylor terms the "malaise of immanence" — the modern condition in which transcendence has been displaced by an excess of possibilities, leaving the individual oscillating between utopian fervor and existential fatigue. Cf. [Taylor 2007: 302–308].

[19] Amata, Carmine. "Penn/Tesich/Georgia's Friends": 22.

[20] Ciment, Michel. "Interview with Arthur Penn": 153.

[21] *Arthur Penn: Interviews,* eds M. Chaiken, P. Cronin: 210–211.

[22] Cohen, Barney. "Steve Tesich Turns Memories into Movies." *New York Times* (January 17, 1982): 44.

[23] Amata, Carmine. "Penn/Tesich/Georgia's Friends": 22.

memories, it also raises complex issues related to the integration of immigrants, the exploitation of the working class, generational conflict, racism, the Vietnam War, disability, and even incest. Many of these themes do not receive the attention they deserve, which is understandable given the limitations of the filmic format and the fact that none of them individually serves as the primary focus of the screenplay. Tesich could easily have shifted focus and neglected the politics of the era, but he chose instead to briefly acknowledge these issues, offering a more comprehensive retrospective that underscores the serious problems America continues to struggle with.

As a coming-of-age drama set against the backdrop of the working-class milieu, *Four Friends* shares significant thematic and tonal affinities with *Breaking Away*. In their quest to escape the constraints of Eisenhower-era conservatism, the protagonists of *Four Friends* embark on a transformative journey that the characters in *Breaking Away* were ultimately unable to undertake. Whereas *Breaking Away* nostalgically celebrates the final collective triumph of a group of adolescents, *Four Friends* charts the divergent personal trajectories of its counterparts as they navigate the broader currents of American history and culture.

Although *Breaking Away* is also based on personal experiences, *Four Friends*, as a chronicle of the immigrant experience, is thematically even closer to Tesich, who described the screenplay as "the most autobiographical thing I have ever written.[24]" The deeply personal nature of the narrative becomes evident in the film's opening scene, which, accompanied by the melody of "Tamo daleko," reenacts Tesich's arrival in America and his first encounter with his father.[25] Thus, the film is not merely Tesich's evocation of the United States in the 1960s but also a reflection on his own immigrant history and the construction of his national identity — an experience that resonates with Penn's, given his own immigrant background. When asked about the authenticity of the film's portrayal as captured on screen, Tesich

[24] Drew, Bernard. "Yates and Tesich Shift Gears." *American Film* 6, no. 5 (1981): 53.

[25] The inclusion of the Serbian folk song "Tamo daleko" ("There, Afar") infuses the opening sequence with a profound autobiographical resonance. Composed during the First World War as a lament for exile and national suffering, the song has become an emblem of displacement in the Serbian cultural imagination — a hymn of both mourning and endurance. Its presence in Tesich's filmic narrative thus transforms a private moment of immigration into a collective meditation on loss, belonging, and historical memory. In this interweaving of personal and national exile, Tesich reaffirms what Milan Kundera calls "the unbearable lightness of being elsewhere": the paradoxical condition in which nostalgia becomes a mode of identity.

affirmed his satisfaction with the way "this film represents what I feel about America, both as an immigrant and as someone who now considers himself an American.[26]"

The central character of the film, Danilo Prozor, serves as both a narrative conduit through which the author reexamines his own life and a lens through which the audience perceives an allegorical vision of America. As the closest reflection of Tesich's experience as a first-generation immigrant, Danilo encapsulates the author's profound ambivalence toward America, embodying the bittersweet nature of this relationship. His perception of America is directly expressed through his relationship with Georgia, the local girl with whom all his friends are enamored. Sweet and effervescent, Georgia personifies America itself: youthful, vibrant, free-spirited, optimistic, seductive, and utterly irresistible — yet profoundly unpredictable. Her disregard for convention enhances her charm, yet she is also superficial, naïve, careless, and self-centered, resistant to compromise and reluctant to embrace alternative perspectives, rendering her fundamentally disconnected from reality. In this regard, Georgia emerges as a folk counterpart to James's Daisy Miller or Fitzgerald's Daisy Buchanan — an object of Danilo's adoration that remains ultimately elusive. Their relationship is turbulent, shaped by stark differences in character, clashing values, and diverging aspirations, ensuring that any reconciliation between them is fleeting at best.

In an early scene that epitomizes the emotional and sexual restraint of adolescents prior to 1967 and the famed "Summer of Love," Danilo refuses to consummate his relationship with Georgia, fearing that doing so would diminish his idealized vision into mere reality. His excuse —that his father is sleeping in the adjacent room — signals a deeper anxiety about the potential reaction of the immigrant community should his desire for America be revealed. Georgia's response, urging him not to wake his father, symbolically represents America's invitation to sever ties with Serbia and to leave the past unspoken. While Danilo initially resists temptation, preserving his connection to his cultural heritage, over the course of the film, all four young men ultimately share moments of intimacy with Georgia. The film's working title, *Georgia's Friends*, underscores how their relationships with Georgia — who personifies America — mirror the intensity of their engagement with its cultural and historical landscape. The volatility of their romantic entanglements reflects the broader societal upheaval of

[26] Amata, Carmine. "Penn/Tesich/Georgia's Friends": 22.

the era, illustrating Tesich's intricate narrative interplay between personal and collective history.

Following the adventures of his protagonists, Tesich constructs a chronological depiction of the evolving relationship between politics and counterculture throughout the 1960s. As the first rupture between the new generation and tradition, he envisions a high school revolt that foreshadows the student protests and resistance to the Vietnam War. The image of the Kennedy couple ascending a staircase in slow motion serves as a visual cue for their meteoric political rise, while a racially motivated assault on the beach anticipates the civil rights movement. In a later bar fight scene that satirizes the Western genre, Tesich delivers an instance of his signature irony: the clumsy high school bully, once the instigator of racist violence, now appears in a police uniform. While this transformation carries a comedic effect, it simultaneously underscores society's tendency to entrust progress to its most regressive elements and to place the maintenance of law and order in the hands of those who so recently defied it.

The scene that Jonathan Demme calls "an immortal, cosmic, <...> quintessentially American moment" [Segaloff 2011: ix] and Kolker describes as "the semiology of the late sixties" takes place in 1969, when Danilo visits his friend Tom, who has returned from the war and married a Vietnamese woman [Kolker 2011: 57]. As Danilo watches the televised broadcast of the moon landing, awed by the triumph of the American spirit, the frame shifts to two bewildered Vietnamese girls, while their mother struggles to start a lawnmower in the yard. Just as he and his characters came of age in the sixties, Tesich notes that "the United States also went through a crucial period in which it was forced to mature, confront, and grapple with ideas it had long avoided as a nation.[27]" One such idea, undoubtedly, is Vietnam, and the scene in Tom's home stands as one of the most poetic visions of cultural convergence and global reconciliation in American cinema.

The core of Tesich's screenplay, which weaves together the scattered threads of the story into a cohesive structure, is the evolution of Danilo's relationship with his new homeland. Initially enchanted by America, Danilo believes it offers him a richer life than the modest future his father envisions for him. Like Stojan, who became Steve, he adopts the name Danny and sings the national anthem with pride and joy. In a scene borrowed from *Four Friends*, the anthem, sung in a stadium, momentarily

[27] Ibid.

suspends all tensions and unites people under a single flag, erasing racial and class distinctions. As his friend Louie observes, "Danilo never refers to this country as the United States — he always calls it America. To him, it's not a political union, but a childhood ideal." Danilo strives toward the myth of equality, a notion that leaves Louie, the wealthy child of privilege, entirely indifferent, his only reaction being mild curiosity at Danilo's fascination. Tesich, however, understands this concept best, evoking the dreamy spirit of a Serbian boy gazing into Hollywood's vision of the American dream — one who could never have imagined he would become an American himself, creating his own cinematic worlds. In this sense, the image of Danilo singing the anthem from the heart can be seen as Tesich's expression of gratitude for the opportunity he was given.

Confronted with the barrier of class ineligibility, Danilo is unwilling to follow his father's path and struggle to overcome it; instead, he attempts to circumvent it by marrying a wealthy girl. On his way to his fiancée's home, he unexpectedly faces a new choice. Driving in the right lane, he is overtaken on the left by a bus full of African Americans heading to a civil rights protest. Danilo's political sensibility urges him to join the struggle of the oppressed. Yet, upon reaching the intersection, he ultimately chooses not to follow the bus, opting instead to remain on the right-wing path leading to a life of comfort.

Arthur Penn characterizes Danilo's decision as a "hungry social leap" — one that, although not inherently attractive, nevertheless "occurred to many members of the first generation of immigrants in America" [Segaloff 2011: 232]. Among these was Tesich himself, who, at the final moment, refrained from entering into such a marriage. To illustrate the extreme resistance to the aspiration of ascending into high society through matrimonial alliances, Tesich constructs the figure of a wealthy patriarch who cannot tolerate his daughter's marriage below his own social echelon, rendering their relationship almost incestuous in its symbolic contamination. The ensuing conflict culminates in a farcical display of violence, which serves to exemplify the drastic measures to which the privileged are prepared to resort in defense of their occupied social territory.

"If there is one myth I can no longer believe in, it is the myth that we in the United States live in a classless society," explains Tesich.[28] Severely punished for transgressing class boundaries, his impetuous immigrant self barely survives the collision with capitalist forces. Danilo seeks refuge

[28] Ibid.: 23.

in the urban slums of New York, yet misfortunes in this so-called paradise are not confined solely to the upper echelons of suburban society; there is no escape from the tumult of the sixties. Penn's portrayal of New York — a city in decay, burdened by poverty and unrest — signals a definitive shift in the film toward a rightward ideological orientation. In one particularly charged scene, an incident at Georgia's party is deliberately chosen to illustrate "the New York counterculture of that era, which ultimately descended into madness, with people literally hurling themselves out of windows.[29]" An allegorical depiction of the protests, in which a burning American flag crashes onto Danilo's windbreaker and obscures his view, comes to symbolize the collapse of his revolutionary ideals regarding America. Overwhelmed by the nihilism inherent in the flag's conflagration, Danilo silently observes Penn's inverted portrayal of *Alice's Restaurant*, wherein human husks are elevated as bearers of grand ideas, and the vacuity of hippie ideology reaches a level of bizarre absurdity. The romantic fervor of the era is waning, and the attractive Georgia declares that she is tired of youth, evoking the image of a disenchanted, lost America, poised to retreat once again into the safe harbor of conservatism.

This anticlimax underscores how both Tesich and Penn perceive the sixties as a decade fraught with profound contradictions, positioning the collapse of American civic hope as a pivotal moment leading into the political realities of the eighties, the period when the film was made. Reflecting on Vietnam and the broader failure of the ideologies of his youth, Tesich observes,

> No one was willing to admit we had lost. Had we faced that truth, had we questioned what had gone wrong, we might have known where to begin again. Instead, we entered a long period of spiritual repression.[30]

Four Friends captures the early signs of this repression, offering a glimpse of a culture, as Tesich sees it[31], merely waiting for a significant event to digest it and then expel it as trivial. Despite its critical stance, Tesich's cinematic vision is ultimately one of warmth. Penn detects

[29] Ciment, Michel. "Interview with Arthur Penn": 154.

[30] Smith, Sam. "Breaking Down: Steve Tesich's Bleak Vision of America in Decline." *Chicago Tribune.* April 23, 1989. http://articles.chicagotribune.com/1989-04-23/entertainment/8904060534_1_steve-tesich-vietnam-war-connection/2. Accessed: 21.9.2025.

[31] Coen, Stephanie. "Interview with Steve Tesich: the only kind of real rebel left, he figures, is a moral person." *American Theatre* 9, no. 4 (1992): 34.

a "sweet, quiet optimism" in it, while George Roy Hill praises the film for eliminating any trace of "sharp negativity.[32]" While Danilo's scars will remain deep, he is poised to emerge from the sixties as a fundamentally resilient and well-rounded individual.[33]

Danilo's decision to enter the steel mill marks a radical attempt to re-integrate into the working class, emphasized by Tesich through the symbolic act of baptism amidst the blazing furnaces. The class divide in the film circles back to the beginning, and Danilo returns to his native community, where workers speak Serbian, locals dance the kolo, and he plays the flute in harmony with the local musicians. He finds peace with Vera, a girl from Yugoslavia, representing a rational attempt to reconnect with his roots. However, the escape from his American heritage for both Danilo and young Tesich represents an escape from themselves. Thus, Vera, despite all her virtues, cannot compete with Georgia. Yugoslavia will never evoke in Danilo the emotions he feels for America, as the sheltered immigrant community cannot compare to the untold allure of the American landscape. The separation from Vera, therefore, does not come as a dramatic break but feels like a natural progression of events. In keeping with Tesich's desire, the scene of parting with Vera was filmed in a cemetery where his father is buried, symbolizing his personal farewell to his ancestral culture.

Danilo makes a conscious break with his past and sets fire to the chest from Yugoslavia, resolute that his quest for identity has finally come to an end. He is now an American, yet he continues to play the flute, a gesture signifying his determination to remain tethered to his roots. "Throughout the film, we see that remaining an idealist is no easy feat, but my character emerges from it with his ideals intact, which I believe mirrors my own experience," Tesich explains.[34] The audience is presented with a conventional Hollywood ending in which the virtuous young man wins the woman of his dreams. However, given the weight of past experiences, the future of their relationship remains uncertain. As in *Breaking Away*, *Four Friends* offers a sense of closure with a triumphant resolution and a reaffirmation of community, yet pivotal dialogues throughout the film suggest the fleeting nature of this happy outcome. Both films construct an

[32] Cohen, Barney. "Steve Tesich Turns Memories into Movies": 46.

[33] Tesich's refusal to surrender entirely to cynicism reflects a moral sensibility akin to what Albert Camus calls "the invincible summer" of human dignity — a faith in meaning that endures even within absurdity. See Camus, Albert. *The Myth of Sisyphus*. New York, 1955: 121.

[34] Amata, Carmine. "Penn/Tesich/Georgia's Friends": 23.

image of America, deeply fractured by class divisions. Just as we are left questioning the fate of Dave's friends, we are equally reluctant to believe in a long-lasting happiness for Danilo and Georgia. Even Penn himself expressed doubt about the conclusion: "I wouldn't say the ending is right. I wouldn't say he really gets Georgia.[35]"

The parallel ideological layer of the film addresses the subordinate position of workers in immigrant neighborhoods, illustrating Tesich's argument that immigrants in America constitute a class unto themselves. Patriarchal figures like Danilo's father embody the entrenched immigrant mentality that refuses to engage with the society they live in. The tension between Danilo's pursuit of the American Dream and his father's unwavering resistance to integration is marked by violence, frustration, and misunderstanding, driven in part by the pressure Tesich himself experienced from his own father to find work in a local factory. However, the screenplay also highlights moments of deep empathy between father and son. While the father sees Danilo's ideals as a mockery of his own life, his underlying motivation becomes evident when he says, "I'm tired, but I have to go to work. That's America."

Departing from his personal history, Tesich places Danilo's parents on a ship back to Yugoslavia at the film's resolution. As in the farewell with Vera, "Tamo Daleko" reappears in a new variation, and the parents sail toward their homeland, leaving behind their Americanized son. This scene symbolizes yet another irrevocable farewell to the homeland, while also acting as a moment of much-needed generational reconciliation. By providing Danilo with peace in his relationships with both his father and Georgia, Tesich embeds the concept of "inherent forgiveness" as a central motif in his narrative, a theme that Penn also identifies in *Four Friends*.[36]

From *Eyewitness* to *Eleni*: Genre Experimentation, Ideological Ambivalence, and the Ethics of Representation

Tesich's remaining four completed screenplays reveal an author eager to experiment across a range of genres, within which, to varying degrees, he continues to explore variations on the theme of the American Dream. While occasionally demonstrating the sharp insight of a social

[35] Porton, Richard, Crowdus, Gary. "The Importance of a Singular, Guiding Vision: An Interview with Arthur Penn." *Cineaste* 20, no. 2 (1993): 14.

[36] Shickel, Richard. "Arthur Penn." In *Arthur Penn: Interviews*: 187.

commentator, Tesich also reveals an increasing inclination toward expressions of patriotism, underscored by the omnipresent American flag.

The product of his subsequent collaboration with Peter Yates was *Eyewitness*, a Hitchcockian thriller centered on two Vietnam War veterans caught in the paradoxical situation of being employed by a Vietnamese criminal who amassed his fortune on the Saigon black market and now presents himself as a successful capitalist in New York. Aldo, frustrated by the humiliation of his position, contrasts with the resigned Daryl, who refuses to view himself as part of a marginalized social group until class barriers prevent him from pursuing a romantic relationship. Tesich infuses the film with allusions to Vietnam to emphasize the complexity of the issue of social integration for war veterans, suggesting that the United States is unable to absorb its own citizens and reintegrate them as functional members of society. In contrast, a subplot portrays America as a country with an open heart, willing to offer refuge to Jews fleeing the Soviet Union, a moment typical of Cold War-era Hollywood cinema.

The World According to Garp, directed by George Roy Hill, is a charming film that was particularly dear to Tesich and played a pivotal role in the careers of Robin Williams and Glenn Close. As a highly stylized adaptation, its fairy-tale hero is thrust into a relentlessly realistic world where he leaves an indelible mark with little effort. *The World According to Garp*, along with *Welcome to the Jungle*, can be conceptually viewed as a precursor to *Forrest Gump* (1994). Tesich's screenplay presents America through the lens of contemporary feminist movements, attempting to bring their positions closer to a wider audience, while also satirizing the extremism found in both liberal and reactionary groups. However, Tesich's adaptation of Irving's novel demonstrates a certain lack of sensitivity toward gender issues, which prompted sharp criticism from several film critics, including Pauline Kael and John Hartzog. Hartzog, noting that "lust, rape, new relationships between men and women, new definitions of fatherhood and masculinity" are central to the novel but absent from the screenplay[37], accuses Tesich of returning the liberal text to a conservative domain by re-establishing the patriarchal order that Irving's book seeks to dismantle. Pointing to the actions by which the screenplay constructs Garp's patriarchal authority through a tendentious revision of characters from the source text, Hartzog concludes that the

[37] Hartzog, John Tomas. "The World According to Garp by George Roy Hill." *Film Quarterly* 36, no. 2 (1983): 39.

filmmakers succeeded in a singular endeavor: "castrating the feminist novel.[38]"

The financial failure of Tesich's last two films marked the quiet and unceremonious end of his screenwriting career. Filmed during the height of the Cold War, *Race for Life* represents a blatant glorification of the rebellious American spirit, which insidiously uses sport as a platform to demonstrate the superiority of American technology. Tesich conceived *Race for Life* as a western on bicycles, a modern ode to the vast expanses of the Midwest and the ever-relevant, merciless struggle between defenders of American virtue, those who threaten to tarnish it, and the elusive foreign factor. In the clash of three ideological positions, Tesich's protagonist's direct adversary is an American cyclist, nicknamed "Cannibal," subtly leading the audience to recognize in him the shameful deviation of the national sporting spirit. In place of absent Native Americans, the Soviet team fills the role of the foreign factor.

In addressing the regressive aspects of its own national identity, the film asserts that the true embodiment of American valor and heroism is not Cannibal, but rather the young hopeful who adheres to the codes of sportsmanship. In resolving the conflict with the tacit adversary, the film explicitly reinforces the impression that Soviet dominance at the Moscow Olympics was primarily a consequence of the absence of American athletes. By sheer coincidence, the leader of the Soviet team is named Sergei Belov. To eliminate any possibility that the audience might, even momentarily, forget that he is a Soviet competitor, the commentator enthusiastically repeats this exotic detail ad infinitum. Unlike the real-life basketball player Belov, who had to settle for bronze in Moscow, Tesich's Belov is the reigning Olympic champion. However, in the face-off against the American athletes, he is utterly humiliated, lagging far behind them, gasping for breath as if in the throes of death.

Eleni is equally ideologically problematic, though in this case, the Cold War antagonisms are transposed onto the European continent, finding fertile ground in the legacy of World War II. Tesich's third collaboration with Yates utilizes the Greek Civil War of the late 1940s as a battleground for the contemporary Soviet-American struggle for global dominance. In Tesich's adaptation of Nicholas Gage's memoir, Greek monarchists and communists become mere proxies for the great powers backing them. Without delving too deeply into the political intricacies of

[38] Ibid.: 44.

the conflict or the cultural complexities of the region, *Eleni* portrays the partisans as a janissary-like faction of self-proclaimed saviors who, in reality, serve as the greatest oppressors of their own people — thereby implicitly elevating the royalists, in alliance with the Western powers, to the status of genuine liberators.

As a result, the film was largely perceived in Greece as a right-wing diatribe that distorts historical roles. The central conflict between the protagonist, Eleni, and the ruthless communist leader is framed as a battle between a "royalist Madonna and a communist Satan, supported by saints and demons on both sides.[39]" Condemned to ruin and fearful for her children's future, Eleni desperately seeks to send them to America, envisioned as a land of salvation. However, in explaining to her son why this endeavor is not straightforward, she remarks: "We must have an invitation. America is a country where, when you arrive, they ask you: 'Who invited you?' Like at a wedding." Curiously, the film resonated with none other than Ronald Reagan, who in 1987 cited *Eleni* as an impetus for his decision to sign the Intermediate-Range Nuclear Forces Treaty with Gorbachev.

If there is validity to the broad generalization that European cinema prioritizes character over narrative, while American cinema is primarily driven by plot, then the screenplays of Steve Tesich reveal an intricate synthesis of both traditions. As a writer of European descent, steeped in the Russian literary tradition as well as classical Hollywood storytelling, Tesich consciously aligns his work with the notion of cinema as entertainment. At the same time, however, he constructs richly detailed character studies and dialogues that often possess a literary quality surpassing what mainstream audiences typically encounter on screen. A frequent criticism of his work was precisely this emphasis on character development at the expense of plot, which led to films that sometimes felt like a sequence of meticulously crafted vignettes rather than a cohesive dramatic arc.

Lacking a conventionally structured narrative to propel the story forward, the episodic nature of his scripts occasionally undermines their dramatic unity. Tesich explicitly distanced himself from traditional notions of plot, asserting that

> life does not unfold in neatly structured narratives. None of us experience life as a linear sequence of events progressing step by step.

[39] Georgakas, Dan. "Eleni." *Cineaste* 14, no. 4 (1986): 50.

> <…> I strive for honesty in my writing by portraying life as it truly is [Earley 1981: 27].

Kurt Vonnegut, however, might have countered with his own trenchant observation: "I do not champion plot as a perfect reflection of reality, but rather as a means of sustaining the reader's attention.[40]" Tesich, by contrast, remained steadfast in his conviction that

> if you create genuine characters, endow them with authentic perspectives, place them in opposition to one another, and attentively follow the minutiae of their actions, drama will inevitably emerge.[41]

From his perspective, the tension found in Hollywood blockbusters is an artificial construct, one that he rejects precisely because it relies on shallow characterization.

> In Raiders of the Lost Ark, there is not a single real human being. Oddly enough, no one seems to mind. In fact, audiences are exhilarated by it. But these are all characters recycled from other films, existing solely to utter lines and perform actions that push the plot forward.[42]

In contrast to the conventional approach of mainstream commercial cinema, where the emphasis lies in action, Tesich insists that his narratives must be rooted in character development: "In my films, if you fail to connect with the characters, the plot simply will not work. I do not want to write films where the dialogue could be interchangeable" [Earley 1981: 26]. Accordingly, he avoids archetypal or formulaic characters, instead striving for psychological depth and individuality. His dialogue, often charged with tension and unease, bears a distinctly theatrical quality rather than conforming to cinematic conventions. Unlike films that reduce dialogue to a mere instrument for advancing the plot, Tesich constructs meaning through conversation itself. As his Hollywood career progressed, it became increasingly evident that his sensibility was that of a serious dramatist — one whose full creative potential was yet to be realized in his later, more mature works.

---

[40] Vonnegut, Kurt. *Palm Sunday.* New York, 1999: 99.

[41] Cohen, Barney. "Steve Tesich Turns Memories into Movies": 46.

[42] Ibid.: 42.

Within a cultural landscape shaped by the commercialization of artistic production, the entertainment industry has positioned itself as a crucial agent of socialization, a mediator of political reality, and a stabilizing force within liberal capitalism. Rather than fostering new models of social transformation, its function is to suppress them, reinforcing conformity to dominant cultural paradigms. In this context, Tesich's cinematic oeuvre can be interpreted both as a critique and as an affirmation of the American Dream. Creating at a time when cinematic authorship, after a brief resurgence, was once again being subsumed under corporate control, Tesich — despite occasionally advancing contentious ideological position — managed to preserve his artistic integrity and infuse his work with a measure of subversive content.

Tesich's legacy will, for the foreseeable future, remain primarily associated with his contributions to cinema, as reflected in *The New York Times*' commemorative piece, which honors him as the author of "popular films and not-so-popular plays.[43]" However, the essence of his ethical and aesthetic vision is best sought in his dramatic oeuvre, which rightly commands the most attention in scholarly discourse. Written during a period of political maturation and professional aspiration, Tesich's screenplays were shaped by the constraints of the studio system — products of negotiation between artistic vision, market imperatives, producer demands, and directorial interpretations.

Unlike the unrestrained political engagement evident in his plays, Tesich's screenwriting is more tempered and palatable, requiring a deeper reading to uncover its subversive undercurrents beneath an ostensibly benign surface. In an industry where a film project must prove its viability as an investment and gain approval from corporate financiers, Tesich managed to carve out a remarkable degree of creative autonomy within rigid structures, giving voice to the communities from which he emerged. He worked in an era marked by towering cinematic auteurs, and while his imprint on film history may not be profoundly deep, it remains globally recognizable — a fact that, within the context of Serbian cultural heritage, warrants serious academic attention.[44]

---

[43] Weber, Bruce. "Steve Tesich, 53, Whose Plays Plumbed the Nation's Identity." *New York Times.* July 2, 1996. www.nytimes.com/1996/07/02/arts/steve-tesich-53-whose-plays-plumbed-the-nation-s-identity.html. Accessed: 22.9.2025.

[44] Tesich's work exemplifies what Theodor Adorno described as the "autonomy of art" — a form of resistance that, precisely through its distance from the instrumental world, gestures toward utopia. In remaining within Hollywood's machinery while

REFERENCES

Earley 1981 — Earley, Michael. “Playwrights Making Movies.” *Performing Arts Journal* 5, no. 3 (1981): 20–53.

Hesmondhalgh 2002 — Hesmondhalgh, David. *The Cultural Industries.* London, 2002.

James 2004 — James, David. “Is there Class in this Text?: The Repression of Class in Film and Cultural Studies.” In *A Companion to Film Theory*, edited by T. Miller, R. Stam. Oxford, 2004.

Kellner 2004 — Kellner, Douglas. “Culture Industries.” In *A Companion to Film Theory*, edited by T. Miller, R. Stam. Oxford, 2004.

Kolker 2011 — Kolker, Robert. *A Cinema of Loneliness.* New York, 2011.

Miège 1979 — Miège, Bernard. “The Cultural Commodity.” *Media, Culture & Society* 1/3 (1979): 297–311.

Ray 1985 — Ray, Robert Beverley. *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930–1980.* Princeton, 1985.

Rothmayer 2002 — Rothmayer, Michael. “The Drama of Life Unfolding: The Life and Work of Steve Tesich.” PhD diss., University of Nebraska, 2002.

Segaloff 2011 — Segaloff, Nat. *Arthur Penn: American Director.* Lexington, 2011.

Stempel 2000 — Stempel, Tom. *Framework: A History of Screenwriting in the American Film.* Syracuse, 2000.

Šoškić 2017 — Šoškić, Radoje. “The Closing of the American Mind: *On the Open Road* by Steve Tesich and *Resurrection Blues* by Arthur Miller.” PhD diss., Kosovska Mitrovica, 2017 (unpublished).

Taylor 2007 — Taylor, Charles. *A Secular Age.* Cambridge, MA, 2007.

© 2026, Радое В. Шошкич
Дата поступления в редакцию: 18.10.2025
Дата одобрения рецензентами: 11.04.2026
Дата публикации: 25.06.2026

© 2026, Radoje V. Šoškić
Received: 18 Oct. 2025
Approved after reviewing: 11 Apr. 2026
Date of publication: 25 Jun. 2026

subtly subverting its logic, Tesich reclaims the artist’s ethical task: to make visible the humanity that ideology conceals. See Adorno, W. Theodor. *Aesthetic Theory.* London, 1997: 225–228.

Литература двух Америк. 2026. № 20. *Literature of the Americas,* no. 20 (2026)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-274-295
https://elibrary.ru/RTFKGM
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Мария ФИЛИМОНОВА

ПАМФЛЕТЫ И ПУБЛИЧНАЯ СФЕРА В АМЕРИКАНСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ: «ЗДРАВЫЙ СМЫСЛ» ТОМАСА ПЕЙНА

Аннотация: Памфлет Томаса Пейна «Здравый смысл» (1776) рассматривается в статье как один из ключевых текстов политической коммуникации периода Американской революции. Анализируется роль памфлетистики XVIII в. в формировании публичной сферы и распространении революционных идей в североамериканских колониях. Показано, что памфлеты выступали не только средством политической пропаганды, но и пространством выработки новых моделей политического мышления, основанных на принципах народного суверенитета, естественных прав и республиканского правления. Рассматриваются особенности стилистики «Здравого смысла», ориентированной на широкую аудиторию, а также риторические и дискурсивные стратегии, позволившие автору представить идею отделения от Великобритании как логически очевидное и политически необходимое решение. Методологической основой исследования является дискурсивный подход, опирающийся на теоретические положения Э. Лаклау и Ш. Муфф о гегемонии и «пустых означающих». Применение данной аналитической рамки позволяет рассматривать «Здравый смысл» как акт политического означивания, направленный на формирование нового символического порядка. В тексте Пейна конструировались и переопределялись ключевые категории революционной эпохи — «народ», «свобода» и «закон». Показано, что данные понятия функционировали как «пустые означающие», объединяющие различные социальные и политические требования в единую дискурсивную конструкцию, направленную на легитимацию независимости североамериканских колоний. Кроме того, в статье проводится сопоставление риторики «Здравого смысла» и Декларации независимости США, что позволяет проследить процесс трансформации революционного дискурса от публицистической мобилизационной формы к его институциональному и юридическому оформлению.

Ключевые слова: Американская революция, Томас Пейн, «Здравый смысл», памфлетистика, политический дискурс, публичная сфера, народный суверенитет, гегемония, Просвещение

Информация об авторе: Мария Александровна Филимонова, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник, Курский государственный университет, ул. Радищева, д. 33, 305000 г. Курск, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7212-2371. E-mail: mar-filimonova@yandex.ru

Для цитирования: *Филимонова М.А.* Памфлеты и публичная сфера в Американской революции: «Здравый смысл» Томаса Пейна // Литература двух Америк. 2026. № 20. С. 274–295. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-274-295

MEMORABLE DATE

UNITED STATES SEMIQUINCENTENNIALL
1776–2026

Литература двух Америк. 2026. № 20.

Literature of the Americas, no. 20 (2026)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-274-295
https://elibrary.ru/RTFKGM
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Maria FILIMONOVA

PAMPHLETS AND THE PUBLIC SPHERE IN THE AMERICAN REVOLUTION: THE CASE OF THOMAS PAINE'S *COMMON SENSE*

Abstract: This article examines Thomas Paine's seminal pamphlet, *Common Sense* (1776), as a defining text of political communication during the American Revolution. It analyzes the broader role of eighteenth-century pamphleteering in shaping a vibrant public sphere and disseminating revolutionary ideas throughout the North American colonies. Far from serving merely as tools of political propaganda, these pamphlets offered a vital space for forging new models of political thought, rooted in the principles of popular sovereignty, natural rights, and republican governance. The study explores the pamphlet's distinctive style, deliberately crafted to resonate with a wide audience, and the rhetorical and discursive strategies Paine employed. These strategies allowed him to frame the separation from Great Britain not as a radical leap, but as a logically self-evident and politically imperative step. Methodologically, the research adopts a discursive approach informed by the theoretical framework of hegemony and "empty signifiers" developed by Ernesto Laclau and Chantal Mouffe. This analytical lens positions *Common Sense* as a powerful act of political signification, actively working to construct a new symbolic order. Paine's text strategically redefines the key categories of the revolutionary era, that is, "the people," "liberty," and "law." The article demonstrates how these concepts function as "empty signifiers," capable of uniting disparate social and political grievances into a cohesive discursive front, all directed toward legitimizing the independence of the colonies. Finally, by comparing the rhetoric of *Common Sense* with that of the Declaration of Independence, the article traces the transformation of revolutionary discourse. It shows how Paine's passionate, mobilizing language evolved into the formal, institutional, and legal language of nation-building, marking the journey from revolutionary call to political foundation.

Keywords: American Revolution, Thomas Paine, *Common Sense*, pamphleteering, political discourse, public sphere, popular sovereignty, hegemony, Enlightenment

Author information: Maria A. Filimonova, Doctor Hab. in History, Leading Researcher, Kursk State University, Radishcheva St. 33, 305000 Kursk, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7212-2371. E-mail: mar-filimonova@yandex.ru

For citation: Filimonova, Maria. "Pamphlets and the Public Sphere in the American Revolution: The Case of Thomas Paine's *Common Sense*." *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 274–295. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-274-295

Исследование политической коммуникации и механизмов формирования общественного мнения в эпоху революций остается одной из ключевых проблем современной историографии и политической науки. Особое значение приобретает анализ медийных практик, благодаря которым распространялись и легитимировались революционные идеи. В этом контексте памфлетистика XVIII в. выступала не просто средством пропаганды, но и инструментом конструирования политической реальности, формирования коллективной идентичности и легитимации идеи народного суверенитета.

Одним из ярчайших примеров революционной памфлетистики в США был «Здравый смысл» (*Common Sense*), вышедший в январе 1776 г. Его автор, Томас Пейн — сын корсетного мастера-квакера из Тетфорда (Англия). В юности он убежал из дома, чтобы стать моряком. Вернувшись из плавания, Пейн занялся самообразованием, много читал, посещал публичные лекции в Лондоне. Он переменил не одну профессию, был и торговцем, и учителем, и чиновником. Случайное знакомство с Б. Франклином натолкнуло Пейна на мысль попытать счастья в Америке. В 1774 г. он прибыл в Новый Свет. Под покровительством Франклина и нового друга — Б. Раша — Пейн стал сотрудником *Pennsylvania Magazine*. Его статьи были проникнуты просвещенческой либертарной философией, шла ли речь о женском вопросе, рабстве негров или английских завоеваниях в Индии.

«Здравый смысл» выделяется в ряду прочих произведений Пейна и представляет собой феномен. С одной стороны, это текст, способный мобилизовать широкие слои населения; с другой — сложный дискурсивный объект. Несмотря на значительное внимание историков и литературоведов, многие аспекты его функционирования как инструмента политического означивания и создания гегемонного дискурса остаются недостаточно исследованными.

Представляется продуктивным рассмотреть «Здравый смысл» не только как пропагандистский текст, но и как инструмент конструирования новой политической реальности, в котором ключевые для эпохи понятия проходили радикальное переозначивание. Такой подход позволяет увидеть в памфлете Пейна механизм, подготовивший переход общественного сознания от умеренных форм протеста к принятию идеи полной независимости.

Памфлеты называют основной литературой Американской революции [Литературная история 1977: 179]. К 1783 г. в США вышло около 1,5 тыс. памфлетов. Цена их обычно была не выше 2 шиллин-

гов [Calkin 1940: 23; История литературы США 1997: 486–487], так что они были доступны широким слоям грамотной публики. Они отличались небольшим размером, свободой формы, что и позволяло им стать эффективным пропагандистским оружием. Они были остро злободневны, а недостаток оригинальности у большинства авторов компенсировался партийным пылом.

Наиболее успешные памфлеты XVIII в. распространялись впечатляющими тиражами, значительно превышавшими охват аудитории даже у самых популярных газет. В Великобритании тиражи газет могли доходить до нескольких тысяч экземпляров в день [Bourne 1887: 251]. Америка отставала, но ненамного. Самые массовые газеты кануна революции (вигская *Massachusetts Spy* и торийская *Rivington's New York Gazetteer*) имели тираж 3500–3600 экз. [Kobre 1970: 91; Mott 1950: 59, 78]. В то же время один из самых влиятельных антиамериканских памфлетов, «Спокойное обращение к нашим американским колониям» (*A Calm Address to Our American Colonies*, 1775) Джона Уэсли, по оценке его автора, разошелся тиражом более 40 000 экземпляров [Adams 1968: 44]. Успех «Здравого смысла» Томаса Пейна был и вовсе невероятным по меркам эпохи. Это произведение издавалось в Филадельфии, Бостоне, Провиденсе и других американских городах. В Филадельфии, где значительную этническую группу составляли пенсильванские немцы, дополнительно вышел немецкий перевод. За пределами Америки памфлет был издан в Лондоне, Эдинбурге, Париже [Keane 1995: 110]. В первые три месяца было продано более 100 000 экземпляров, в общей сложности — около 500 000 [Conway 1892: 69]. Учитывая, что общая численность населения восставших колоний составляла 2,5 млн чел., «Здравый смысл», видимо, прочитали все грамотные американцы[1].

Не всегда памфлетисты стремились обратиться к широкой аудитории. Эссеистические тексты, содержащие личные рефлексии и аналитические размышления, могли распространяться в рукописной форме среди представителей правящих элит и влиятельных кругов. Были и промежуточные варианты. Памфлет Томаса Хатчинсона «Замечания на Декларацию Конгресса в Филадельфии» (*Strictures upon the Declaration of the Congress at Philadelphia*, 1776) был напеча-

[1] *Historical Statistics of the United States, Colonial Times to 1970. Bicentennial edition.* Vol. 1. Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office, 1975. Series B 1–90, table B 12. P. 25.

тан, однако нет сведений о том, что он когда-либо поступал в продажу [Adams 1968: 42–43].

Книжные магазины охотно включали памфлетистику в свой ассортимент. Так, бостонский книготорговец Джон Мейн, стараясь удовлетворить растущий спрос, предлагал горожанам купить «все последние политические памфлеты, касающиеся Америки и министерства»[2]. Помимо этого, печатная продукция распространялась коробейниками, которые доходили до самого фронтира в Америке и до отдаленных районов Британских островов. Обычной практикой в XVIII в. стал заказ памфлетов по почте.

Памфлетистика находилась в сложном взаимодействии с периодическими изданиями. Газеты анонсировали и рецензировали памфлеты, публиковали выдержки из них. Так, «Здравый смысл» при своих рекордных тиражах дополнительно перепечатывался в *Virginia Gazette* и *Connecticut Courant*. Его отрывки публиковались в прессе самых разных стран, например, в Польше [Keane 1995: 110]. Создавалась определенная медиасреда. Лондонский памфлет 1761 г. уверял, что «политические взгляды англичан всецело зависят от памфлетов и газет» [цит. по: Horn Melton 2001: 31]. То же можно сказать об их американских современниках. С точки зрения теории публичной сферы (в духе Юргена Хабермаса), газета — институт, который создавал пространство рационально-критической дискуссии [см. об этом: Хабермас 2017: 72–75, 114–116], но не обязательно концентрировал ее в одном идеологическом манифесте. Памфлет не был ограничен форматом номера и позволял развернуть полноценный теоретический трактат.

Дополнительные возможности создавались особенностями публичной сферы Британской империи. Лучшие памфлеты и газетные статьи зачитывались вслух на политических собраниях, в церквях после воскресной службы, в кофейнях и тавернах, в кругу семьи, иногда на заседаниях законодательных ассамблей [De Pauw 1966: 93; Payne 1970: 138–139; Brown 1989: 115–116]. Типографские практики XVIII в. подсказывают, что памфлетистика адаптировалась для чтения вслух. Например, частое использование курсива имитировало интонационный рисунок устной речи. Даже в таких текстах, как Декларация независимости США, первоначально присутствовали едва заметные пробелы, которые можно было трактовать как указания

[2] *The Boston-Gazette, and Country Journal* (March 3, 766).

оратору сделать паузу [Edgar 2015: 76]. В XVIII в. грамотность была неоднородной, и чтение вслух превращало текст в коллективный политический опыт.

Стоит отметить, что британские власти пытались воздействовать на памфлетистику. При отсутствии предварительной цензуры приходилось использовать имевшиеся инструменты влияния на авторов. Имеются свидетельства того, что около 40% британских памфлетов 1760–1770-х гг. получали то или иное правительственное вознаграждение при публикации [Adams 1968: 48]. Босуэлл передавал эпизод взаимодействия министерства с великим лексикографом Сэмюэлем Джонсоном: «Хотя пенсион ему назначался как литератору, администрация обратилась к нему с просьбой написать политические памфлеты, и он настолько сильно разозлился, что заявил о своем решении отказаться от пенсиона»[3]. Впрочем, по зрелом размышлении Джонсон переменил свое решение и написал заказанный памфлет «Налогообложение — не тирания» (*Taxation no Tyranny*, 1775), направленный против главного лозунга американских протестов «Никакого налогообложения без представительства».

Эффект мог быть не тем, на какой рассчитывали власти. Уже упоминавшийся памфлет Уэсли «Спокойное обращение к нашим американским колониям» вызвал подозрения в том, что он оплачен министерством. Уэсли вынужден был доказывать, что писал не ради денег или почестей[4].

Американские памфлетисты-виги[5] не получали субсидий за свои произведения. Единственным исключением был Пейн. Пенсильванская ассамблея выдала ему 500 фунтов стерлингов наличными, а власти штата Нью-Йорк подарили земельный участок [Calkin 1940: 26]. Но и Пейн получил награду через несколько лет после выхода «Здравого смысла», когда его роль в борьбе за независимость США была уже всем очевидна.

Британское правительство также пыталось бороться с нежелательными, с его точки зрения, публикациями. Так, в 1775 г.

[3] *Boswell J.* Life of Johnson: 6 vols., ed. by G.B. Hill, vol. 1. Frankfurt: Megali Verlag, 2024: 991.

[4] Wesley, John. *The Letters*: 8 vols., ed. by J. Telford, vol. 6. London: Epworth, 1931: 192.

[5] В период Американской революции вигами, или патриотами назывались ее сторонники, тори, или лоялистами — ее противники.

памфлет под названием «Кризис» был сожжен рукой палача[6]. Хотя предварительной цензуры в Британии не было, за публикацию «подстрекательского листка» издателя мог ждать штраф или даже тюремное заключение. «Здравый смысл» уж точно мог считаться «подстрекательским». Но он все же был отпечатан и в Англии, и в Шотландии. Поэтому его реклама в британских газетах и журналах сопровождалась определенными уловками. *Newcastle Weekly Magazine* печатал рекламу этого памфлета между лекцией «о безумии войны» и пасторалью «Вознагражденная добродетель»[7], словно пытаясь затушевать его исключительный характер соседством вполне невинных произведений. Реклама эдинбургского переиздания «Здравого смысла» сопровождалась комментарием: «Чтобы показать истинный дух и взгляды колоний или, скорее, вождей их мятежа, которые не могут не вызвать негодования у всякого британца; у них не останется ни одного защитника, который не совсем потерян для лояльности, патриотизма и здравого смысла»[8]. Кажется, издатель хотел перестраховаться, печатая «подрывной» памфлет.

Ранние исследователи считали влияние «Здравого смысла» на судьбу Америки определяющим. С.М. Бертольд категорически заявлял, что Америка обязана своей независимостью Томасу Пейну [Berthold 1938: 42]. Полемизируя с подобными высказываниями, отечественный историк В.В. Согрин подчеркивал, что было бы наивно приписывать провозглашение американской независимости одному чудесному воздействию «Здравого смысла» [Согрин 2019: 10–11]. С этим последним утверждением нельзя не согласиться, как нельзя и оспаривать огромное значение памфлета Пейна.

Большинство исследователей особенно выделяют стилистику «Здравого смысла» как ключ к его огромной популярности. Видный американский историк Э. Фонер отстаивал стилистическую уникальность памфлета, заключавшуюся в простоте его языка и общедоступности аргументации. По мнению Фонера, стиль Пейна полностью порывал с легалистской и логической аргументацией более ранних американских памфлетов [Foner 1976: 82–83]. Б. Бейлин в своей фундаментальной работе «Идеологические истоки Американской революции» говорил о «чужеродности» пейновской стилистики, которая,

[6] *St. James's Chronicle* (March 6, 1775). Это был не известный памфлет Томаса Пейна, вышедший позднее, а какое-то произведение с аналогичным названием.

[7] *The Newcastle Weekly Courant* (August 10, 1776): 1.

[8] *The Caledonian Mercury* (June 15, 1776): 3.

по его мнению, не имела американских прецедентов [Бейлин 2010: 25]. О том же писал еще один крупный исследователь Американской революции, Г. Вуд. Он считал, что памфлет Пейна стоял особняком среди других печатных материалов того времени, которые были переполнены отсылками к классическому миру, языку и литературе. Пейн показал простым людям, которые в прошлом не слишком интересовались политикой, что изящные слова и латинские цитаты больше не имеют такого значения, как честность и искренность, а также естественное выражение чувств [Wood 2002: 56]. К сходным выводам приходят и другие ученые [напр.: Sigelman, Martindale, McKenzie 1996: 373–379; Higham 2018: 5].

Выводы исследователей подтверждаются высказываниями самого автора. В одном из памфлетов Пейн так сформулировал свою стилистическую политику: «Поскольку я намерен сделать так, чтобы меня могли понять даже те, кто едва умеет читать, я откажусь от каких-либо литературных украшений и изложу все простым языком — таким же ясным, как алфавит»[9]. Той же стратегии он следовал и в «Здравом смысле». Однако уникальным его стиль не был. Установке на упрощение языка следовали, например, нью-йоркский лоялист Сэмюэль Сибери в «Письмах вестчестерского фермера» (*Letters of a Westchester Farmer*, 1774–1775) и Уэсли в «Спокойном обращении». Показательно, что оба автора — священники и, по всей видимости, при написании памфлетов ориентировались на свой проповеднический опыт. Вигские памфлетисты до Пейна действительно предпочитали более «ученый» стиль дискуссии. Но и в вигской пропаганде есть яркий пример — газета Исайи Томаса *Massachusetts Spy*, которую историки называют первой «рабочей газетой» в Америке [Kobre 1970: 79], так как ее аудитория состояла прежде всего из грамотных ремесленников, кораблестроителей, кузнецов и сапожников. Стилистика газеты была адаптирована именно для этой целевой аудитории.

Многие исследователи, изучающие «Здравый смысл», также подчеркивают новаторский характер отраженной в памфлете идеологии. Бейлин называл «Здравый смысл» «иконоборческим» произведением [Бейлин 2010: 183]. По мнению Фонера, Пейн буквально преобразовал политический язык. До него слово «республика»

[9] Paine, Thomas. *The Complete Writings*: 2 vols., ed. by Ph.S. Foner, vol. 2. New York, 1945: 111.

употреблялось в политической полемике как инвектива; Пейн превратил республиканизм в живой политический лозунг [Foner 1976: 75]. Согласно выводам В.В. Согрина, выступление Пейна в защиту республики, приравнивавшейся в XVIII в. как в Европе, так и в Северной Америке к утопии, было равнозначно идейному подвигу [Согрин 2001: 49]. Последнее утверждение является преувеличением. В Европе XVIII в. существовали реальные, отнюдь не утопические республики. Пропаганда Пейном отделения от Великобритании не была уникальна. Историк Дж. Кин выявил более ранние памфлеты, отстаивавшие идею американской независимости. По выражению ученого, они пали жертвой того простого факта, что вышли слишком рано [Keane 1995: 113].

Некоторые аналитики впадают в противоположную крайность, пытаясь доказать, что в идеях Пейна не было вообще ничего нового [Sigelman, Martindale, McKenzie 1996]. Ключевые идеологемы, использованные в памфлете — народный суверенитет, верховенство закона, республиканизм, — действительно были разработаны в европейском Просвещении задолго до Пейна. Новаторство Пейна состояло скорее в том, как он применял существовавшие в его время теоретические наработки к конкретной политической ситуации.

Чтобы оценить дискурсивный прорыв, совершенный Пейном, необходимо рассмотреть «Здравый смысл» в контексте эволюции идеологии патриотического движения. Ключевые понятия, которые Пейн радикально переосмыслил, уже циркулировали в публичной сфере и имели свою историю означивания. Проследив эту эволюцию от Джеймса Отиса до Бенджамина Франклина, можно увидеть, что Пейн не просто ввел новые смыслы, но и совершил гегемонный сдвиг, переартикулировав существовавшие «пустые означающие» и вытеснив более умеренные дискурсы на периферию.

На раннем этапе протестного движения, в 1760-х гг., доминирующей была правовая и конституционная аргументация, наиболее ярко представленная адвокатом и памфлетистом Дж. Отисом. В памфлете «Права британских колоний, утвержденные и доказанные» (1764)[10] Отис наполнял означающее «свобода» конкретным юридическим содержанием, производным от британской конституционной традиции и естественного права. Свобода для него подразумевала прежде всего гарантии против произвольного налогообложения

[10] Otis, James. *The Rights of British Colonies Asserted and Proved*. Boston, 1764.

и нарушений процедурных прав. В этой дискурсивной формации «народ» еще прочно связывался с понятием «британские подданные», а «закон» — с неписаной британской конституцией и принципом «никакого налогообложения без представительства». Требования колонистов артикулировались как восстановление исконных прав англичан, нарушенных коррумпированным министерством. Это был дискурс реставрации, а не революции.

Следующим этапом стала концепция гомруля (home rule), укорененная в идеях Б. Франклина, С. Адамса, А. Гамильтона и других американских публицистов кануна Войны за независимость. Их подход, который можно рассматривать как переходный, разрывал жесткую связь между «народом» и британским парламентом. Они настаивали на том, что американские колонии связаны с Британией исключительно через личность короля и имеют собственные законодательные ассамблеи, неподотчетные парламенту в Вестминстере [см. об этом: Филимонова 2015]. В этой дискурсивной конфигурации «народ» колоний обретал черты отдельного политического субъекта, обладающего правом на внутреннее самоуправление под эгидой короны. «Закон» теперь интерпретировался как продукт местных легислатур и королевских хартий. Означающее «свобода» расширялось от защиты от внешнего вмешательства до права на самостоятельное политическое существование в рамках империи. Концепция гомруля была компромиссной, половинчатой и тем не менее неприемлемой для метрополии. Это делало ее уязвимой в условиях эскалации конфликта как для английской, так и для американской стороны.

Именно эту дискурсивную нестабильность и использовал Томас Пейн. «Здравый смысл» стал актом гегемонной интервенции, который не просто сменил эмоциональный тон с юридического на полемический, но и радикально переопределил сами узловые точки дискурса.

Обратимся к более подробному анализу «Здравого смысла». Очевидно, что ключевой идеей памфлета является независимость Америки. Пейн выстраивал систему смысловых оппозиций, легитимирующих разрыв с метрополией. Он конструировал коллективные субъекты через стратегии номинации. Англия в тексте номинировалась через монархическую фигуру («коронованный зверь Великобритании»), институт монархии и метафору «родины-матери», которая проблематизировалась. Пейн не скрывал своего презрения: «В Англии король только и делает, что воюет и раздает должности; иначе

говоря, разоряет нацию и сеет в ней ссоры. Хорошенькое занятие для человека, получающего в год восемьсот тысяч фунтов стерлингов и вдобавок боготворимого!»[11] Эмоционально окрашенное понятие «родины-матери» памфлетист переворачивал, меняя позитивную коннотацию на негативную: «Британия — наша мать, говорят некоторые. Тогда тем более позорно ее поведение. Даже звери не пожирают своих детенышей» (ЗС: 36).

В то же время Америка номинировалась как «континент» (геополитическое расширение масштаба), «общество» (противопоставленное «правительству») и «народ» — носитель естественных прав. Это позволяло выстроить ряд ярких антитез, например: «Общество в любом своем состоянии есть благо, правительство же и самое лучшее есть лишь необходимое зло» (ЗС: 21).

Переход от родственно-иерархической метафоры («родина-мать») к геополитической антитезе («континент–остров») разрывал эмоциональную связь. Америка переставала быть «дочерним» субъектом и становилась автономной исторической единицей.

Одновременно Пейн использовал несколько устойчивых топосов.

Это прежде всего топос естественного права, который к началу 1776 г. уже был глубоко укоренен в американской политической дискуссии. Пейн констатировал: «Мои идеи о форме правления основаны на законе природы», — причем прибегал к одному из своих сравнений, заимствованных из бытовой сферы: «Чем проще вещь, тем труднее ее испортить и тем легче ее исправить, когда она испорчена <…> Конституция Англии настолько сложна, что нация может страдать годами, не будучи в состоянии раскрыть источник своих бед» (ЗС: 23–24). Намеренное обытовление дискурса позволяло памфлетисту адаптировать естественно-правовую теорию к восприятию людей, не привыкших к сложным философским текстам. Здесь он продолжал ту работу, которую с 1765 г., с начала англо-американского конфликта, выполняла американская пресса [см. об этом: Алентьева, Филимонова 2021: 25–86].

С естественно-правовой теорией связана и апелляция к здравому смыслу, заложенная в самом названии памфлета. Само это понятие широко использовалось в европейском и особенно шотландском

[11] *Пэйн Т.* Избр. соч. / под ред. М.П. Баскина. М.: АН СССР, 1959. С. 33. Далее ссылки на это изд. даны в скобках в тексте с пометой «ЗС» и указанием страниц.

Просвещении. В шотландской «философии здравого смысла» под этим понималась совокупность базовых, самоочевидных принципов познания. Здесь «здравый смысл» представлял собой эпистемологическую аксиоматику, обеспечивающую устойчивость знания и социальной практики [см.: Grave 1960; McDermid 2018; Микешин 2005]. В «Здравом смысле» происходила радикализация термина: он становился инструментом демократизации политического знания. Пейн апеллировал не к философской элите, а к «обычному рассудку» колонистов, превращая независимость в логически очевидное следствие естественного порядка.

Не менее важен топос масштаба, о котором уже упоминалось: географический аргумент трансформировался у Пейна в политико-онтологический. «Мелкие, неспособные к самозащите острова — подходящий объект для взятия их правительствами под свою защиту; но есть нечто абсурдное в предположении, что континент будет вечно находиться под управлением острова» (ЗС: 40–41), — заявлял он.

Наконец, едва ли не ключевую роль играл топос страдания. К 1776 г. он уже имел в американской публицистике собственную историю. Еще в период кризиса 1765 г., связанного с гербовым сбором, и в ходе кампании против актов Тауншенда (1767–1770) авторы-виги активно апеллировали к чувствам попранной справедливости, переживаемой колонистами. Страдание описывалось тогда преимущественно в экономических и правовых категориях: как бремя несправедливого налогообложения, угроза разорения, паралич торговли, нарушение исконных конституционных прав. Это позволяло легитимировать протест, не выходя за рамки имперского дискурса. Пейн, опираясь на эту уже сложившуюся традицию, радикально драматизировал топос страдания. Он переводил его из сферы правовых и коммерческих тягот в сферу экзистенциальной травмы, вызывая в памяти читателей образы войны:

> Я спрашиваю — сожжен ли ваш дом? Уничтожено ли на ваших глазах ваше достояние? Лишены ли ваша жена и дети хлеба и угла, чтобы преклонить голову? Потеряли ли вы родственника или ребенка, остались ли вы сами одиноко доживать свою разбитую жизнь? Если нет, то вы и не судья тем, кто перенес это. Но если да и вы все еще способны пожать руки убийцам, тогда вы недостойны носить имя мужа, отца, друга или возлюбленного, и какие бы у вас ни были чин или звание в жизни, в вас сердце труса и дух сикофанта (ЗС: 39).

Теперь страдание колонистов представало не результатом парламентских злоупотреблений, которые еще можно исправить, а прямым следствием самой связи с метрополией. Англия окончательно репрезентировалась как внешняя сила, источник абсолютного насилия и разрушения; Америка — как невинная жертва, для которой разрыв отношений становился не политическим выбором, а моральным императивом.

Лейтмотивом памфлета становились утверждения, что первые сражения при Конкорде и Лексингтоне 19 апреля 1775 г. сделали примирение невозможным. Пейн прибегал к яркому олицетворению: «Кровь убитых, рыдающий голос природы вопиют: “Пора расстаться”» (ЗС: 38).

Текст Пейна не сводился только к пропаганде независимости. Если присмотреться к тому, как именно автор обращался с базовыми политическими категориями, становится заметна его глубинная работа по переозначиванию. В теоретической рамке, предложенной Эрнесто Лаклау и Шанталь Муфф, такой процесс описывается как установление гегемонии через борьбу за «пустые означающие» — узловые точки дискурса, которые, не имея фиксированного содержания, способны объединять разнородные социальные требования в единую политическую конструкцию [Laclau, Mouffe 2001: xi; Laclau 1996: 36–40].

Именно такую работу и проделывал Пейн с понятиями «свобода», «народ» и «закон», с которыми чуть позднее работала и Декларация независимости. В оптике Лаклау и Муфф эти понятия функционировали как пустые означающие, и сравнение двух текстов позволяет увидеть, как менялся способ их артикуляции в решающий для революции момент.

Пейн использовал «свободу» как мобилизующий символ, обращенный к универсальным ценностям человечества:

> Свободу травят по всему свету. Азия и Африка давно изгнали ее. Европа считает ее чужестранкой, Англия же потребовала ее высылки. О, примите беглянку и загодя готовьте приют для всего человечества (ЗС: 48).

Свобода не описывалась как совокупность конституционных прав или система институтов. Она понималась как универсальная («для всего человечества»). Она объединяла различные требова-

ния — экономическую автономию, политическое самоуправление, моральную справедливость — без их строгой институционализации. Так знак «свободы» превращался в то, что Лаклау и Муфф назвали бы пустым означающим, способным сплачивать широкую коалицию.

В Декларации независимости свобода включалась в триаду неотчуждаемых прав, «к числу которых относятся жизнь, свобода и стремление к счастью»[12]. Здесь она тоже представала универсальным принципом, но этот принцип уже был помещен в юридический контекст: за провозглашением прав следовал перечень конкретных действий Георга III, эти права нарушающих. Если у Пейна свобода — это аффективный, мобилизующий знак, то в Декларации она превращалась в нормативный фундамент нового политического порядка, и ее смысловая пустота частично заполнялась правовой доктриной.

Аналогичную смысловую динамику демонстрирует и понятие «народ». Лаклау напоминает нам, что «народ» — категория не демографическая, а политическая, результат сложного конструирования [Laclau 2005: 224]. У Пейна это конструирование видно с первых строк: он обращался к «доброму народу этой страны» (“the good people of this country”)[13] как к морально единому и «тяжко угнетенному» субъекту, противопоставленному власти короля и парламента (“grievously oppressed”; снова топос страдания). В других фрагментах памфлета «народ» выступал уже как единственный легитимный источник власти: «Такая власть не могла быть даром мудрого народа» (ЗС: 25) (“Such a power could not be the gift of a wise people”)[14]. Здесь people — автономный политический субъект, чьи интересы не совпадают с интересами короны. Таким образом, народ/people в памфлете — не нейтральный демографический термин. Пейн использовал его не просто как обозначение группы людей, а как структурный центр аргументации, вокруг которого строились смысловые положения памфлета.

Декларация шла еще дальше, провозглашая независимость «от имени и по уполномочию доброго народа этих колоний» (“in the Name, and by Authority of the good People of these Colonies”)[15]

---

[12] Соединенные Штаты Америки: Конституция и законодательные акты. М.: Прогресс, Универс, 1993. С. 25.

[13] Paine, Thomas. *The Complete Writings*: 2 vols, ed. by Ph.S. Foner, vol. 1. New York, 1945: 3.

[14] Ibid. P. 8.

[15] Соединенные Штаты Америки: Конституция… С. 28.

и закрепляя за ним право «изменить или упразднить» губительное правительство[16]. Оба текста переопределяли понятие «народ» через народный суверенитет, коллективное волеизъявление и общий травматический опыт (в Декларации он зафиксирован в виде списка обвинений против Георга III). Эволюционная перспектива показывает, насколько радикальным было это переопределение. У Отиса «народ» был совокупностью британских подданных, чьи права были гарантированы конституцией. У Франклина, С. Адамса, Гамильтона «народ» колоний — это уже автономная политическая общность, связанная с метрополией королевской прерогативой. Пейн и Джефферсон завершили этот семантический сдвиг, окончательно освобождая означающее «народ» от любых связей с британской политической системой. В их текстах «народ» стал единственным источником суверенитета, не нуждающимся в легитимации через корону или парламент. Это не просто мобилизация, а создание нового политического субъекта, который в Декларации получал формальную юридическую ипостась — «народ этих колоний», от имени которого и провозглашалась независимость.

И при этом ни Пейн, ни Джефферсон не конкретизировали понятие народа. Оба автора опирались на универсальные пустые означающие, первоначальная фиксация которых исключала значительные группы населения. По данным, приводимым В.В. Согриным, избирательным правом в американских колониях обладали около 10–15% жителей [Согрин 2001: 41]. В 1776 г. политический субъект “people” фактически означал белых собственников мужского пола; рабы, индейцы, женщины, несвободные белые мужчины (закабаленные слуги), а также белые мужчины, не имеющие собственности, не были включены в это понятие. Универсализм Джефферсона и Пейна — риторически абсолютный, но ограниченный на практике. Это несоответствие давно было замечено историографией. Анализируя Декларацию независимости, выдающийся советский историк Н.Н. Болховитинов обращал внимание на особенности словоупотребления XVIII в. Слово “man”, которое использовано Джефферсоном в его знаменитой формуле «все люди созданы равными» (“all men are created equal”) могло означать не просто «человека» или «мужчину», но и «богатое или независимое лицо» [Болховитинов 1980: 95–96; Болховитинов 2001: 457–458].

[16] Там же. С. 25.

В марксистской историографии, как советской, так и американской, констатировалось, что права человека объявляются буржуазией всеобщими, но фактически служат частным интересам собственности. Несоответствие могло трактоваться как идеологическое прикрытие классового господства [напр.: Аптекер 1970: 71]. В современной постструктуралистской аналитической рамке эти особенности ранней политической культуры США подтверждают тезис критической дискурсивной теории: гегемонный дискурс формируется через включение и исключение одновременно, а его целостность поддерживается за счет селективности. Несовпадение текста, претендующего на универсальность, и его применения — структурное свойство политического, а не просто маска классовых интересов.

В определенном смысле история США — это серия переартикуляций пустого означающего «народ». Позднее именно универсализм Декларации позволил, например, Элизабет Кэди Стэнтон в «Декларации чувств» (1848) переартикулировать формулу “all men are created equal” в сторону гендерного включения (“all men and women are created equal”). Аболиционисты, активисты движения за гражданские права, феминистки могли апеллировать к тем же универсальным формулировкам Декларации против существующего порядка. Если бы права были изначально четко определены как права «белых собственников», переартикуляция была бы невозможна.

Но вернемся к анализу «Здравого смысла». Эта же логика переопределения затрагивает и понятие «закон», противопоставленное «тирании». У Пейна «тирания» выступала как своего рода плавающее означающее, вбирающее в себя все формы несправедливости, от налогообложения без представительства до жестокости королевских солдат. В противовес ей памфлетист вводил знаменитую формулу: «Как в абсолютистских государствах король является законом, так и в свободных странах закон должен быть королем и не должно быть никакого другого» (ЗС: 46). «Закон» здесь — это символ новой, республиканской легитимности. Декларация независимости структурировала свой юридический дискурс вокруг того же концепта, но формализовала его: за понятием «закон» теперь стоял не только моральный принцип, но и перечень правовых претензий к короне, и провозглашение прав «свободных и независимых штатов». Пустое означающее стабилизировалось, обрастая правовой аргументацией.

Таким образом, текст Пейна работал на то, чтобы вытеснить предшествовавшие, компромиссные дискурсы (будь то конститу-

ционный монархизм Отиса или имперский федерализм гомруля) и утвердить новый символический порядок, основанный на идеях народного суверенитета и республиканизма. Монархия интерпретировалась как экзистенциальное зло, а республика — как форма правления, соответствующая здравому смыслу и интересам общества.

Декларация независимости стала следующим шагом в институционализации нового гегемонного дискурса. Страстная, мобилизующая риторика Пейна сменялась в ней взвешенным юридическим языком, а пустые означающие подвергались частичной смысловой фиксации, необходимой для строительства нового государства.

«Здравый смысл» вызвал бурную ответную реакцию. В большой степени верно утверждение историка Г. Кэлкина: «Здравый смысл» помог кристаллизовать общественное мнение [Calkin 1940: 31]. Дж. Вашингтон так оценивал открывающиеся перспективы: «Еще пара-тройка таких пламенных доводов, какие были представлены в Фалмуте и Норфолке, — и вкупе с непобедимой логикой [памфлета] “Здравый смысл” они убедят кого угодно в том, что отделение — дело правое»[17]. Вашингтон ссылался на актуальные в то время примеры жестокости англичан: сожжение дотла новоанглийских городков Фалмут и Норфолк. Реалии Войны за независимость, с его точки зрения, влияли на общественное мнение так же сильно, как и аргументация Пейна.

Тори, естественно, реагировали иначе. Так, филадельфийская квакерша Элизабет Дринкер сочла творение Пейна «мерзким» и «богохульным» [Короткова 2013: 313]. Англичанин Николас Кресуэлл, путешествовавший в 1776 г. по Америке, записал в дневник:

> Памфлет под названием «Здравый смысл» производит большой шум. Это одна из самых скверных вещей, когда-либо опубликованных в мире: полна ложных представлений, лжи, клеветы и измены; ее принципы направлены на то, чтобы ниспровергнуть все монархические правительства и установить независимую республику. Я полагаю, что автор — какой-то янки-пресвитерианин, член Конгресса[18].

[17] Washington, George. *The Papers: Revolutionary War Series*: 27 vols, ed. by Ph.D. Chase, vol. 3. Charlottesville, 1985–2020: 226.

[18] Cresswell, Nicholas. *The Journal of Nicholas Cresswell, 1774–1777,* ed. by Samuel Thornely. New York, 1924: 136.

Поскольку «Здравый смысл» вышел анонимно (что, впрочем, было обычной практикой для XVIII в.), высказывались различные догадки относительно личности автора. Одну из них можно видеть в приведенной выше цитате Кресуэлла. Пейн, до того никому не известный ни в Британии, ни в Америке, не был объектом этих догадок. *Edinburgh Advertiser* выдвигал предположение, что «Здравый смысл» якобы написан одним из видных лидеров Континентального конгресса[19]. Парламентарий Р. Ригби, убежденный сторонник монархии, выступая в Палате общин, объявил, что автором был С. Адамс[20]. Разбора памфлета по существу в британских газетах обнаружить не удалось. Так, *Caledonian Mercury* ограничивалась заявлением, что в нем «много фальшивых утверждений»[21]. И в то же время невозможно было игнорировать огромное влияние Пейна на общественное мнение. *Ipswich Journal* констатировала: «Здравый смысл» читают все. «Сколько его читают, столько переходят на его сторону, хотя за час до того могли яростно высказываться против малейшего намека на независимость»[22], — прибавляла газета. Даже британская пропаганда, таким образом, признавала огромное влияние пейновского текста, хотя и отвергала его базовые принципы.

Памфлет Томаса Пейна «Здравый смысл» — один из важнейших документов Американской революции. Его изучение демонстрирует, как текст способен конструировать общественное мнение и легитимировать радикальные политические изменения. Проведенный анализ показывает, что памфлет функционировал не только как средство пропаганды, но и как дискурсивное пространство, в котором формировались и переосмыслялись фундаментальные политические категории. Эти категории выступали в качестве «пустых означающих», объединяя разнообразные социальные и политические интересы в единую революционную повестку и обеспечивая гегемонию дискурса независимости.

Сопоставление риторики «Здравого смысла» и Декларации независимости США позволило выявить эволюцию революционного дискурса от публицистической мобилизационной формы к юридически и институционально закрепленной конструкции нового государства.

---

[19] *The Edinburgh Advertiser* (May 10, 1776):1.

[20] *The Edinburgh Advertiser* (May 7, 1776): 1.

[21] *The Caledonian Mercury* (September 4, 1776): 1.

[22] *The Ipswich Journal* (May 18, 1776): 2.

Однако этот переход не был одномоментным. Анализ демонстрирует, что «пустые означающие» — «народ», «свобода», «закон» — прошли сложный путь переозначивания: от конституционно-правового дискурса восстановления прав англичан (Отис) через компромиссную концепцию политической автономии в рамках империи (Франклин, С. Адамс, Гамильтон) к гегемонному дискурсу национального суверенитета и республиканизма (Пейн и Джефферсон). «Здравый смысл» сыграл в этом процессе решающую роль, разорвав дискурсивный компромисс и сформировав новую гегемонию, которая затем нашла свое институциональное закрепление в Декларации независимости. Таким образом, успех памфлета Пейна определялся не только его огромными тиражами и ярким стилем, но и способностью в нужный исторический момент закрепить за ключевыми политическими категориями новые, революционные значения.

ЛИТЕРАТУРА

Алентьева, Филимонова 2021 — *Алентьева Т.В., Филимонова М.А.* Просветительские идеи и революционный процесс в Северной Америке. СПб.: Алетейя, 2021.

Аптекер 1970 — *Аптекер Г.* О природе демократии, свободы и революции. М.: Прогресс, 1970.

Бейлин 2010 — *Бейлин Б.* Идеологические истоки Американской революции. М.: Новое изд-во, 2010.

Болховитинов 1980 — *Болховитинов Н.Н.* США: Проблемы истории и современная историография. М.: Наука, 1980.

Болховитинов 2001 — *Болховитинов Н.Н.* Великие документы Американской революции: Взгляд из России // Американская цивилизация как исторический феномен. Восприятие США в американской, западноевропейской и русской общественной мысли / отв. ред. Н.Н. Болховитинов. М.: Наука, 2001. С. 449–462.

История литературы США 1997 — История литературы США. Т.1: Литература колониального периода и эпохи Войны за независимость XVII–XIII вв. М.: Наследие, 1997.

Короткова 2013 — *Короткова С.А.* Пацифизм квакеров и события в Филадельфии в 1776–1778 гг. // Американистика: актуальные подходы и современные исследования. Курск: Курский гос. ун-т, 2013. Вып. 5. С. 305–322.

Литературная история 1977 — Литературная история Соединенных Штатов Америки: в 3 т. М.: Прогресс, 1977. Т. 1.

Микешин 2005 — *Микешин М.И.* Социальная философия шотландского Просвещения. СПб.: Санкт-Петербургский Центр истории идей, 2005.

Согрин 2001 — *Согрин В.В.* Политическая власть, демократия и олигархия в Северной Америке колониального периода // Новая и новейшая история. 2001. № 1. С. 29–50.

Согрин 2019 — *Согрин В.В.* Английское влияние на американскую цивилизацию // Новая и новейшая история. 2019. № 1. С. 3–24.

Филимонова 2015 — *Филимонова М.А.* Империя без метрополии: проекты реформирования Британской империи в Америке накануне Войны за независимость // Британия: история, культура, образование: материалы международной научной конференции, 1–2 октября 2015 г. Ярославль: ЯГПУ, 2015. С. 162–164.

Хабермас 2017 — *Хабермас Ю.* Структурное изменение публичной сферы: исследование относительно категории буржуазного общества. М.: Весь мир, 2017.

REFERENCES

Adams 1968 — Adams, Thomas R. "The British Pamphlet Press and the American Controversy, 1764–1783." *Proceedings of the American Antiquarian Society* 78, no. 1 (1968): 33–51.

Alentieva, Filimonova 2021 — Alentieva, Tatiana V., and Maria A. Filimonova. *Prosvetitel'skie idei i revoliutsionnyi protsess v Severnoi Amerike* [*Enlightenment Ideas and the Revolutionary Process in North America*]. St. Petersburg: Aleteiia Publ., 2021. (In Russ.)

Apteker 1970 — Aptheker, Herbert. *O prirode demokratii, svobody i revoliutsii* [*On the Nature of Democracy, Freedom and Revolution*]. Moscow: Progress Publ., 1970. (In Russ.)

Bailyn 2010 — Bailyn, Bernard. *Ideologicheskiye istoki Amerikanskoy revolyutsii* [*The Ideological Origins of the American Revolution*]. Moscow: Novoe izdatel'stvo Publ., 2010. (In Russ.)

Berthold 1938 — Berthold, S.M. *Thomas Paine, America's First Liberal*. Boston, MA, 1938.

Bolkhovitinov 1980 — Bolkhovitinov, Nikolay N. *SShA: Problemy istorii i sovremennaia istoriografiia* [*USA: Problems of History and Contemporary Historiography*]. Moscow: Nauka Publ., 1980. (In Russ.)

Bolkhovitinov 2001 — Bolkhovitinov, Nikolay N. "Velikie dokumenty Amerikanskoi revoliutsii: Vzgliad iz Rossii" ["The Great Documents of the American Revolution: A View from Russia"]. In *Amerikanskaia tsivilizatsiia kak istoricheskii fenomen. Vospriiatie SShA v amerikanskoi, zapadnoevropeiskoi i russkoi obshchestvennoi mysli* [*American Civilization as a Historical Phenomenon. Perception of the USA in American, Western European and Russian Social Thought*], edited by N.N. Bolkhovitinov, 449–462. Moscow: Nauka Publ., 2001. (In Russ.)

Bourne 1887 — Bourne, Henry Richard Fox. *English Newspapers: Chapters in the History of Journalism,* 2 vols., vol. 1. London, 1887.

Brown 1989 — Brown, Richard D. *Knowledge is Power: The Diffusion of Information in Early America, 1700–1865*. New York, 1989.

Calkin 1940 — Calkin, Homer L. “Pamphlets and Public Opinion During the American Revolution.” *The Pennsylvania Magazine of History and Biography* 64, no. 1 (1940): 22–42.

Conway 1892 — Conway, Moncure Daniel. *The Life of Thomas Paine with a History of His Literary, Political and Religious Career in America, France, and England*, vol. 1. New York, 1892.

De Pauw 1966 — De Pauw, Linda Grant. *The Eleventh Pillar. New York State and the Federal Constitution*. Ithaca, NY, 1966.

Edgar 2015 — Edgar, Caitlin. “Brewing Identity: The Tavern’s Imprint on the American Revolution.” Undergraduate Theses, Providence College, 2015.

Filimonova 2015 — Filimonova, Maria A. “Imperia bez metropolii: proekty reformirovania Britanskoi imperii v Amerike nakanune Voiny za nezavisimost” [“Empire Without a Metropolis: Projects of Reforming the British Empire in America on the Eve of the War for Independence”]. In *Britania: istoriya, kul’tura, obrazovanie: materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, 1–2 oktyabria 2015 g.* [*Britain: History, Culture, Education: Proceedings of the International Scientific Conference, October 1–2, 2015*], 162–164. Yaroslavl’: YaGPU Publ., 2015. (In Russ.)

Foner 1976 — Foner, Eric. *Tom Paine and Revolutionary America*. New York, 1976.

Grave 1960 — Grave, Selwyn A. *The Scottish Philosophy of Common Sense*. Oxford, 1960.

Habermas 2017 — Habermas, Jürgen. *Strukturnoe izmenenie publichnoi sfery: issledovanie otnositel’no kategorii burzhuaznogo obshchestva* [*The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*]. Moscow: Ves’ mir Publ., 2017. (In Russ.)

Higham 2018 — Higham, Danielle. “Beyond Propaganda: Positioning Thomas Paine’s Common Sense in the Literature of Revolution.” Honors thesis, Brigham Young University, 2018.

Horn Melton 2001 — Horn Melton, James van. *The Rise of the Public in Enlightenment Europe*. Cambridge, 2001.

Istoriia literatury SShA 1997 — *Istoriia literatury SShA* [*History of USA Literature*], 6 vols., vol. 1. Moscow: Nasledie Publ., 1997. (In Russ.)

Keane 1995 — Keane, John. *Tom Paine: A Political Life*. Boston et al., 1995.

Kobre 1970 — Kobre, Sidney. *The Foundations of American Journalism*. Westport, CT., 1970.

Korotkova 2013 — Korotkova, Svetlana A. “Patsifizm kvakerov i sobytiia v Filadel’fii v 1776–1778 gg.” [“Quaker Pacifism and Events in Philadelphia in 1776–1778”]. In *Amerikanistika: aktual’nye podkhody i sovremennye issledovaniia* [*American Studies: Current Approaches and Modern Research*], iss. 5, 305–322. Kursk: Kursk State Univ. Publ., 2013. (In Russ.)

Laclau 1996 — Laclau, Ernesto. “Why do Empty Signifiers Matter to Politics?” In *Emancipation(s)*, 36–46. London; New York, 1996.

Laclau 2005 — Laclau, Ernesto. *On Populist Reason*. London; New York, 2005.

Laclau, Mouffe 2001 — Laclau, Ernesto, and Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, 2nd ed. London; New York, 2001.

Literaturnaia istoriia 1977 — *Literaturnaia istoriia Soedinennykh Shtatov Ameriki* [*Literary History of the United States of America*], in 3 vols., vol. 1. Moscow: Progress Publ., 1977. (In Russ.)

McDermid 2018 — McDermid, Douglas. *The Rise and Fall of Scottish Common Sense Realism*. Oxford, 2018.

Mikeshin 2005 — Mikeshin, Mikhail I. *Sotsial'naia filosofiia shotlandskogo Prosveshcheniia* [*Social Philosophy of the Scottish Enlightenment*]. St. Petersburg: St. Petersburg Center for History of Ideas Publ., 2005. (In Russ.)

Mott 1950 — Mott, Frank Luther. *American Journalism. A History of Newspapers in the United States through 260 Years: 1690 to 1950*. New York, 1950.

Payne 1970 — Payne, George Henry. *History of Journalism in the United States.* Westport, CT., 1970.

Sigelman, Martindale, McKenzie 1996 — Sigelman, Lee, Colin Martindale, and Dean McKenzie. "The Common Style of Common Sense." *Computers and the Humanities* 30, no. 5 (1996): 373–379.

Sogrin 2001 — Sogrin, Vladimir V. "Politicheskaia vlast', demokratiia i oligarkhiia v Severnoi Amerike kolonial'nogo perioda" ["Political Power, Democracy and Oligarchy in Colonial North America"]. *Novaia i noveishaia istoriia*, no. 1 (2001): 29–50. (In Russ.)

Sogrin 2019 — Sogrin, Vladimir V. "Angliiskoe vliianie na amerikanskuiu tsivilizatsiiu" ["English Influence on American Civilization"]. *Novaia i noveishaia istoriia*, no. 1 (2019): 3–24. (In Russ.)

Wood 2002 — Wood, Gordon S. *The American Revolution: A History*. New York, 2002.

© 2026, М.А. Филимонова
Дата поступления в редакцию: 31.03.2026
Дата одобрения рецензентами: 07.05.2026
Дата публикации: 25.06.2026

© 2026, Maria A. Filimonova
Received: 31 Mar. 2026
Approved after reviewing: 07 May 2026
Date of publication: 25 Jun. 2026

Литература двух Америк. 2026. № 20. *Literature of the Americas,* no. 20 (2026)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-296-313
https://elibrary.ru/RUHPTY
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Ирина ХРУЛЁВА

ЭВОЛЮЦИЯ КОНЦЕПЦИИ СЧАСТЬЯ В ПУРИТАНСКОЙ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ПРОПОВЕДИ XVIII ВЕКА

Аннотация: Обширный массив так называемых «политических» проповедей, читавшихся в колониях Новой Англии по случаю ежегодных выборов губернаторов, депутатов законодательных собраний, представителей местных органов власти, позволяет реконструировать эволюцию пуританской концепции счастья. Авторитетные пуританские проповедники, негласные лидеры мнений, оказывали непосредственное влияние на формирование основных принципов и приемов политико-правового мышления колонистов. Интеграция дискурса европейского Просвещения в политическую культуру британских колоний была неоднозначной, многогранной и зависела от адаптации новых понятий и идей к социально-политическому пространству Америки. Новый глоссарий эпохи Просвещения, использовавшийся в проповедях, как правило, не предполагал оформленной доктрины. Он, скорее, был инструментом, позволявшим рассуждать о тех или иных общественно-политических сюжетах и доказывать ту или иную точку зрения. Представление о том, что добродетель — главный ключ к достижению счастья, является отправной точкой во всех пуританских рассуждениях о счастье в XVIII в. Несомненно, огромное влияние на формирование подобных представлений оказала моральная философия античности, прежде всего Аристотеля, а также сочинения европейских просветителей. Пуританские проповедники Новой Англии рассуждали о гражданской концепции счастья, о счастье людей, принадлежащих к той или иной политической общности. Счастье жителей Новой Англии становится производным от качества законов, модели правления и морального облика правителя и членов магистрата. Счастье подданных постепенно начинает пониматься как главная цель любого государства и трактуется прежде всего как естественное право личности на гражданские свободы, безопасность, благополучие, возможность беспрепятственно заниматься торговлей и хозяйственной деятельностью.

Ключевые слова: американская мысль XVII–XVIII вв., новоанглийский пуританизм, Война за независимость, Декларация независимости, добродетель, естественные права, стремление к счастью, политическая проповедь, Просвещение, Томас Джефферсон

Информация об авторе: Ирина Юрьевна Хрулёва, кандидат исторических наук, доцент, МГУ имени М.В. Ломоносова, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4, 119192 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://ocid.org/0000-0001-8888-909. E-mail: irinakhruleva@mail.ru

Для цитирования: *Хрулёва И.Ю.* Эволюция концепции счастья в пуританской политической проповеди XVIII века // Литература двух Америк. 2026. № 20. С. 296–313. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-296-313

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 25-28-03127) «Религия как элемент политического дискурса в эпоху Просвещения: опыт России и Запада», https://rscf.ru/project/aR4F_JqzGEZcOY9tSDFgd8zjnYKGO06tUwQLU4Lj0r7ohlUnmIPAYZkdMnmatX4bN-k25Pi6kW4~/

Литература двух Америк. 2026. № 20.

Literature of the Americas, no. 20 (2026)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-296-313
https://elibrary.ru/RUHPTY
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Irina KHRULEVA

THE EVOLUTION OF THE CONCEPT OF HAPPINESS IN PURITAN ELECTION SERMON OF THE 18TH CENTURY

Abstract: A vast collection of so-called "political" sermons, delivered in the New England colonies on the occasion of annual elections of governors, members of legislative assemblies, and local authorities, allows us to reconstruct the evolution of the Puritan concept of happiness. Influential Puritan preachers, unofficial opinion leaders, directly affected shaping of the fundamental principles and methods of political and legal thinking among the colonists. The integration of European Enlightenment discourse into the political culture of the British colonies was complex, multifaceted, and depended on the adaptation of new concepts and ideas to the sociopolitical landscape of America. The new Enlightenment glossary used in sermons generally did not imply a formalized doctrine. Rather, it served as a tool for discussing various sociopolitical issues and proving a particular point of view. The idea that virtue is the primary key to achieving happiness is the starting point for all Puritan discourses on happiness in the 18th century. Undoubtedly, the moral philosophy of antiquity, especially that of Aristotle, as well as the writings of European Enlightenment thinkers, had a profound influence on the development of such ideas. Puritan preachers in New England discussed the civic concept of happiness, the happiness of people belonging to a given political community. The happiness of New Englanders became dependent on the quality of laws, the model of government, and the moral character of the ruler and members of the magistrate. The happiness of subjects gradually came to be understood as the primary goal of any state and was interpreted primarily as the natural right of the individual to civil liberties, security, well-being, and the opportunity to engage in unimpeded trade and economic activity.

Keywords: American thought in the 17th and 18th century, New England Puritanism, American Revolutionary War, Declaration of Independence, virtue, natural rights, pursuit of happiness, election sermon, Enlightenment, Thomas Jefferson

Information about the author: Irina Yu. Khruleva, PhD in History, Associate Professor, Moscow State University, Lomonosovskiy Prospect 27–4, 119192 Moscow, Russia. ORCID ID: https://ocid.org/0000-0001-8888-909. E-mail: irinakhruleva@mail.ru.

For citation: Khruleva, Irina. "The Evolution of the Concept of Happiness in Puritan Election Sermon of the 18th Century." *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 296–313. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-296-313

Acknowledgment: The research has been supported by the grant of the Russian Science Foundation (project № 25-28-03127) «Religion as an Element of Political Discourse in the Age of Enlightenment: The Experience of Russia and the West», https://rscf.ru/project/aR4F_JqzGEZcOY9tSDFgd8zjnYKGO06tUwQLU4Lj0r7ohlUnmIPAYZkdMnmatX4bNk25Pi6kW4~/

Мы исходим из той самоочевидной истины, что все люди созданы равными и наделены их Творцом определенными неотчуждаемыми правами, к числу которых относятся жизнь, свобода и стремление к счастью.

Декларация независимости США

Эпоха XVIII века — эпоха поиска счастья, стремления к нему. Пожалуй, одно из самых известных словосочетаний эпохи — «стремление к счастью» — прозвучало в тексте Декларации независимости Соединенных Штатов Америки, подготовленной Томасом Джефферсоном и принятой II Континентальным конгрессом 4 июля 1776 г. Однако «задолго до того, как отцы-основатели высекли лозунг счастья на фронтоне молодой американской республики» [Мир Просвещения: 52], вопрос о счастье стал предметом оживленных дискуссий в британской Северной Америке, особенно в колониях Новой Англии (Массачусетсе, Род-Айленде, Коннектикуте, Нью-Гэмпшире).

Обширный массив так называемых «политических» проповедей[1], читавшихся в колониях Новой Англии по случаю ежегодных выборов губернаторов, депутатов законодательных собраний, представителей местных органов власти позволяет реконструировать эволюцию пуританской концепции счастья. Ежегодная майская «политическая» проповедь, читаемая ведущими пуританскими

[1] Политические проповеди или проповеди по случаю дня выборов (election sermons) ежегодно читались авторитетными пуританскими проповедниками непосредственно перед процедурой выборов в законодательные собрания колоний (а впоследствии — штатов) новоанглийского региона с 1637 по 1837 гг. (с перерывом в 1684–1691 гг., так как в этот период выборы не проводились). Ежегодно с 1634 г. и до отзыва корпоративной хартии колонии Массачусетс, отменившей выборы губернатора, колониальное духовенство избирало из своих рядов самого достойного оратора для подготовки главной политической проповеди в день губернаторских выборов. Проповеди, в которых затрагивались политические вопросы, читались не только в столице колоний, но и в отдельных поселениях при проведении местных выборов, при объявлении дней благодарения или поста. С 1661 г. власти новоанглийских колоний стали публиковать политические проповеди; ряд более ранних проповедей удалось восстановить по записным книжкам прихожан, которые внимательно записывали слова священнослужителей. Подробнее о жанре политической проповеди см.: [Хрулёва, Волкова 2015; Noll 2010].

проповедниками, становится устойчивой новоанглийской традицией и играет существенную роль в общественно-политической жизни региона вплоть до 1837 г. Авторитетные пуританские проповедники, негласные лидеры мнений, оказывали непосредственное влияние на формирование основных принципов и приемов политико-правового мышления колонистов. На примере пуританских политических проповедей мы можем говорить о возникновении и укоренении в Новой Англии интеллектуальных практик нового типа. Интеграция дискурса европейского Просвещения в политическую культуру британских колоний была неоднозначной, многогранной и зависела от адаптации новых понятий и идей к социально-политическому пространству Америки. Новый глоссарий эпохи Просвещения, использовавшийся в проповедях, как правило, не предполагал оформленной доктрины. Он, скорее, был инструментом, позволявшим рассуждать о тех или иных общественно-политических сюжетах и доказывать ту или иную точку зрения. Мы попытаемся проследить эволюцию концепции «счастья» от теологической категории к политико-правовому императиву.

Представление о том, что добродетель — главный ключ к достижению счастья, является отправной точкой во всех пуританских рассуждениях о счастье в XVIII в. Однако подобная трактовка счастья не была изобретением пуритан. Несомненно, огромное влияние на формирование подобных представлений оказала моральная философия античности, прежде всего Аристотеля[2]. Определение счастья Аристотелем напрямую связано с его пониманием сущности человека как социально-политического существа. Согласно Аристотелю, «благо народа и государства (достижение его и сохранение) является более важным, чем благо одного человека, даже если благо последнего совпадает с благом государства»; «человеческое благо представляет собою деятельность души сообразно добродетели, а если добродетелей несколько — то сообразно наилучшей и наиболее полной [и совершенной]»; человеческое счастье — «это деятельность, сообразная добродетели»[3].

Иными словами, человеческое счастье лучше всего достигается посредством нравственно добродетельного поведения. Общепринятая концепция добродетельного счастья утверждала, что морально

[2] Более подробно о разработке темы счастья в моральной философии Аристотеля см.: [Палеев 2018, Кочеров 2020; Медведев 2016; Пионткевич 2014].

[3] *Аристотель.* Никомахова этика // Аристотель. Соч.: в 4 т. М.: Мысль, 1984. Т. 4. С. 55, 64, 281.

праведные поступки приводят к счастью, а злые — к несчастью. Забегая вперед, отметим, что в пуританских проповедях XVIII в. слова «счастье» и «добродетель» почти всегда стоят рядом, формируя определенное лексико-семантическое поле. «Для того, чтобы общество было счастливым, необходимо, чтобы в нем процветали добродетель и религия, а также чтобы в нем существовало эффективное управление»[4].

Рассуждая о предпочтительной форме политического устройства общества, Аристотель полагал, что «наилучшим государственным строем должно признать такой, организация которого дает возможность всякому человеку благоденствовать и жить счастливо» [цит. по: Кочеров 2020: 474].

Важным отличием классической концепции счастья античных философов от христианской интерпретации счастья является акцент на то, что счастье достижимо в этом мире, в то время как отцы Церкви, по сути, проповедуют «счастье надежды», то есть говорят о награде за земную добродетельную жизнь на небесах (см.: Мф 5: 3–11; Лк 6: 20–23):

> милосердные, чистые сердцем, кроткие — все, кто стремится к справедливости и пути Господнему, — получат должное, им будет дарована милость, прямая встреча с Богом… Голодные насытятся, скорбящие будут смеяться, их дары будут велики на небесах [McMahon 2004: 10; см. также McMahon 2005].

Безусловное преимущество подобного определения счастья состояло в том, что оно «было одновременно конкретным в своих намеках на щедрую награду и крайне расплывчатым. Здесь воображение могло дать себе волю, чтобы наслаждаться радостями Царства Божьего, фантазировать о полноте исполнения [обетований], которое оправдало бы земные страдания» [McMahon 2004: 10].

В конце XVII в. в англиканской церкви широкое распространение получает теология латитудинарианства, главным проводником которой становится архиепископ Джон Тиллотсон, пожалуй, самый популярный проповедник эпохи Реставрации в англо-американском

[4] Lord, Benjamin. *Religion and government subsisting together in society, necessary to their compleat happiness and safety. A sermon delivered in the audience of the General Assembly of the colony of Connecticut, on their anniversary election at Hartford, May 9th, 1751.* New London, Conn., 1752: 32.

мире; издания его сочинений более века были «бестселлерами» в книжных магазинах метрополии и британских колоний [Blosser 2010: 214]. Добродетельное стремление к счастью становится частью англиканской теологии. Христианское благочестие и добродетельное поведение, по мнению Тиллотсона, щедро вознаграждаются счастьем в этом мире. Вновь в центре рассуждений оказывается взаимосвязь моральной добродетели и человеческого счастья, а совесть (как главный контролер добродетельных поступков) приобретает решающую роль в обеспечении индивидуального счастья.

Наконец, Джон Локк в «Опыте о человеческом разумении» (кн. 2, гл. 21 «О силах [и способностях]») дает одно из самых известных определений счастья:

> *Счастье* в своем полном объеме есть наивысшее удовольствие, к которому мы способны, а *несчастье* — наивысшее страдание… все имеющее способность вызывать в нас удовольствие, мы называем *благом*, а все способное вызывать в нас страдание — *злом*…[5].

Джон Локк, безусловно, самый цитируемый в пуританских проповедях XVIII в. автор. Его концепция счастья, по сути, синонимична благу — эти слова будут идти рядом в пуританских сочинениях XVIII в., как и добродетель, свобода, естественные права, безопасность, собственность, справедливые законы, конституция, баланс власти, разделение властей, патриотизм.

Основное «благо» общества в интерпретации пуританских проповедников конца XVII в. — это его упорядоченность, следование главным божественным предписаниям жить в политическом сообществе. Уильям Хаббард, автор политической проповеди «Счастье народа — в мудрости его правителей» (1676), призывал своих слушателей и читателей к порядку, отказу от каких-либо споров, проявлений недовольства, несогласия с политикой властей — поскольку в создании «порядка, давшем красоту этому миру», и заключался Божественный замысел[6]. По его мнению, любые споры и дискуссии — касавшиеся вопросов церковного членства или положений колониальной хартии — нарушали план Божий. Однако сам Хаббард признает, что

[5] *Локк Дж.* Опыт о человеческом разумении. СПб.: Азбука-Аттикус, 2022. С. 288.

[6] Hubbard, William. *The Happiness of a People in the Wisdom of Their Rulers.* Boston, 1676: 8.

споры даже «среди мудрых и добрых людей» неизбежны, но они не должны «вестись с враждебностью и ожесточением, и не должны угрожать интересам религии или благополучию гражданского общества». Бенджамин Колман тоже рассуждает о порядке, как залоге счастья, ведь Господь Бог, чтобы «сохранить порядок и счастье людей, установил правление для людей, чтобы оно осуществлялось людьми, поэтому мир, спокойствие и процветание этих мест зависят от мудрости и верности их правителей в эффективном управлении государством»[7].

Аргументируя необходимость перехода людей после грехопадения к жизни в гражданском обществе, бостонский пастор Самюэль Уиллард (1640–1707) утверждал, что грехопадение

> наполнило сердце развращенными и бунтарскими принципами, стремящимися разрушить весь порядок и низвергнуть мир в хаос; необходимость требует, и политическое *счастье* людей заинтересовано в создании гражданского правительства[8].

Однако постепенно в рассуждениях пуританских богословов Новой Англии на первый план выходит не данный Богом порядок как залог счастливого развития общества, а права, свободы, благополучие людей. После событий «Славной революции» и принятия новой королевской хартии Массачусетса в 1691 г., пуританской церкви не приходилось рассчитывать на покровительство и защиту королевских губернаторов — большинство руководителей колонии отныне были англиканами. Пуританские священнослужители начинают все чаще подвергать критике королевских ставленников за всевозможные должностные преступления и акцентировать внимание на обязанности правителя управлять в согласии с народом, руководствуясь принципом общего блага. По мнению Бенджамина Колмана, правитель должен одновременно являться «слугой народа» и выразителем его воли, а народ, в свою очередь, должен подчиняться установленным законам. «Мы имеем представление о счастье народа под властью

[7] Coleman, Benjamin. “Government the Pillar of the Earth (1730).” *Political Sermons of the American Founding Era: 1730–1805*: 2 vols., vol. 1. Indianapolis, 1998: 19.

[8] Willard, Samuel. *The Character of a Good Ruler*. Boston, 1694: 2. Курсив мой.

и правлением добрых правителей»[9]. Рассуждая о задачах, стоящих перед правителем, Азария Мэзер утверждает:

> главная цель — общественное благо; средства и законы государственного управления должны быть рассчитаны на достижение этой цели и результата. <…> хороший правитель не может считать себя счастливым, если его подданные тоже не счастливы. Хорошие правители прекрасно понимают, что их мир, процветание и успех во многом зависят от их заинтересованности в сердцах народа: поэтому они будут стремиться угодить народу, насколько это в их силах[10].

Идеальная форма правления, которая может служить гарантом счастья подданных, рассуждал бостонский священнослужитель Эбенезер Пембертон, зависит от уровня развития и особенностей того или иного народа:

> Та форма правления, которая наиболее подходит для одного народа, может не подходить для другого; принимая во внимание различные обычаи, характеры, политические действия, интересы <…>[11]

Ему вторит Джон Барнард:

> Всемогущий Бог предоставил естественному разуму человечества в каждой нации и стране установить ту форму правления, которая, после тщательного рассмотрения природы, характера, склонностей, обычаев, нравов, дел и других обстоятельств народа, может быть сочтена для него наилучшей[12].

То есть Бог предписал людям жить в политическом сообществе, однако выбор конкретной формы правления принадлежит народу, и только ему:

---

[9] Colman, Benjamin. *The Religious Regards We Owe to Our Country.* Boston, 1718: 32–33.

[10] Mather, Azariah. *Good rulers a choice blessing. A sermon preached before the great and General Assembly of the colony of Connecticut, at Hartford in New-England, May 13th 1725. The day for the election of the Honourable the governour& deputy-governour, and the worshipful assistants there.* New London, Conn., 1725: 3, 13, 15.

[11] Pemberton, Ebenezer. *The Divine Original and Dignity of Government*. Boston, 1710: 13.

[12] Barnard, John. *The Throne Established by Righteousness*. Boston, 1734: 11.

> И после всех споров о том, какая именно форма является наиболее совершенной и превосходной, следует признать, что существует разница, возможно, в самом устройстве и талантах разных народов, или, безусловно, в их положении и обстоятельствах, которая делает одну форму правления наиболее подходящей для одной нации и наилучшим образом *способствующей ее счастью*; в то время как другая форма лучше всего отвечает великим целям управления с другим народом. Богу не угодно было вмешаться в это дело, установив одну форму гражданского правления и обязав все народы подчиняться ей[13].

> Богу угодно было оставить вопрос о конкретной форме гражданского правления на усмотрение человеческого разума[14].

В пуританской политической концепции XVIII в. принцип «общего блага» постепенно занимает центральное место. Так, формулируя основную «цель любого хорошего правительства», Джон Уайз утверждает, что она заключается в «том, чтобы культивировать человеколюбие, и обеспечить всеобщее счастье и благоденствие каждого, защитить права человека, его жизнь, свободу, собственность, честь и т.д., не причинив вреда и не оскорбив другого»[15]. Однако благо общества немыслимо без добродетели — по мнению Бенджамина Лорда, «бескорыстная любовь и благородный общественный дух должны всегда руководить членами общества в их различных качествах, а принципы твердой добродетели должны лежать в основе всего их поведения. Ибо там, где среди народа нет практической праведности, он будет вечно несчастен»[16].

Для счастья нужны добродетели, а пороки, напротив, ему препятствуют:

> Некоторые пороки по своей природе губительны для общественного счастья; к таким, например, относятся праздность, расто-

[13] Hobart, Noah. *Civil government the foundation of social happiness. A sermon preached before the General Assembly of the colony of Connecticut, at Hartford, on the day of their anniversary election, May 10th, 1750.* New London, Conn., 1751: 2. Курсив мой.

[14] Barnard, John. *The Throne Established by Righteousness*: 14.

[15] Wise, John. *A Vindication of the Government of New England Churches.* Boston, 1717: 38, 95–96.

[16] Lord, Benjamin. *Religion and government subsisting together…*: 51.

> чительство, невоздержанность и пренебрежение надлежащим воспитанием и обучением подрастающего поколения. <…> В промежуточном состоянии между всеобщим соблюдением добродетели и бесконтрольным распространением порока общество находится в состоянии счастья или несчастья пропорционально приближению к одному или другому из этих состояний[17].

Как сочетать счастье индивида и благо общества? Как соотносится личное счастье и мораль? Многие выдающиеся умы XVIII в. бились над решением этих неудобных вопросов. Ответ был найден в «самореализации в обществе» и в «социализации идеала счастья» [Мир Просвещения 2003: 57]. По мнению проповедника из Коннектикута Ноя Уэллса,

> если принцип любви к себе побуждает нас искать собственное счастье, потому что оно принадлежит нам; тот же принцип должен побуждать нас любить свою страну и стремиться к ее благополучию, потому что наше собственное благополучие неразрывно с ней связано. И таким образом, даже из любви к себе и стремления к счастью мы побуждаемся искать блага для общества[18].

Да, действительно, «самолюбие, или забота о собственном счастье, — это врожденный и неугасимый принцип человеческого разума»[19], но есть возвышающие человека добродетели. Уэллс рассуждает о патриотизме:

> Истинный патриот обладает благородным и возвышенным представлением о счастье: он не ограничивает его своими личными интересами и удобством, не сужает его до узкого круга семьи или отдельных друзей, но включает в свое понимание счастья благополучие миллионов, и особенно безопасность и процветание своей любимой страны. И в то время как эгоистичный человек ограничивает свои взгляды исключительно личными интересами и низменно замыкается в узкой и грязной скорлупе собственной личной безопасности

[17] Hobart, Noah. *Civil government the foundation of social happiness:* 18–19. 24.

[18] Welles, Noah. *Patriotism described and recommended, in a sermon preached before the General Assembly of the colony of Connecticut, at Hartford, on the day of the anniversary election, May 10th, 1764.* New London, Conn., 1764: 9.

[19] Ibid.: 8.

> и счастья, истинный патриот, всегда изучающий общественное благо и заботящийся о его процветании, горячо желает его счастья и искренне интересуется его различными превратностями. Страдания его страны пробуждают в нем глубочайшую скорбь и сострадание. При виде общественных бедствий его доброе сердце обливается кровью. Он радуется его благам и испытывает благороднейшее удовлетворение от его безопасности, процветания и славы[20].

В политической доктрине новоанглийского пуританизма XVIII в. категории добродетели и свободы были неотделимы друг от друга: свобода без добродетели могла привести к безнравственности, добродетель без свободы была бесполезной; счастье общества без свободы — немыслимо.

> СВОБОДА — это слава общества, самая прочная и непоколебимая основа общественного счастья. Она придает невыразимое очарование всем нашим наслаждениям: она делает приятными даже самые незначительные удовольствия и удваивает радость самых высоких наслаждений. Она сглаживает суровый лик невзгод, делает привлекательным и обогащает каждое приобретение[21].

Если же граждане теряют свои свободы, они становятся рабами, а рабы по определению не могут быть счастливы.

Религия также играет определяющую роль в счастье общества, так как именно в ней «закладываются и культивируются добродетели справедливости, правды, верности, преданности и милосердия, столь благоприятные для общественного счастья и, безусловно, способствующие общественному миру»[22]. К середине XVIII в. многие пуританские теологи приходят к пониманию того, что свобода совести — величайшее счастье, «величайшее благословение для человечества, мир и счастье для всех»[23].

Важнейшая задача государства — обеспечение безопасности людей:

---

[20] Ibid.: 10.

[21] Ibid.: 16.

[22] Ibid: 18.

[23] Williams, Elisha. “The Essential rights and liberties of protestants (1744).” *Political Sermons of the American Founding Era:* 98.

> Гражданское правительство является основой социального счастья, поскольку оно создано и приспособлено для обеспечения безопасности, спокойствия и защищенности людей. Существует множество вещей, касающихся личности человека, столь важных и значимых, что люди не могут быть счастливы или даже чувствовать себя комфортно без какой-либо гарантии спокойного владения и пользования ими[24].

Таким образом, в политической доктрине новоанглийского пуританизма в первой половине XVIII в. уже зафиксирована основополагающая цель существования государства — гарантия процветания общества, счастья подданных, обеспечение их прав и свобод, то есть концепция, полностью укладывающаяся в идеологические постулаты эпохи Просвещения. Остается открытым вопрос, как полагается поступать подданным, если действия правителя напрямую вредят общему благу и делают подданных глубоко несчастными. Могут ли подданные заменить такого лидера, либо восстать против него?

Сама постановка проблемы была крайне неудобной для большинства пуританских священнослужителей, и они пытались по возможности избегать прямого ответа на этот вопрос. Да, действительно,

> магистраты могут выродиться в тиранов; мягкое и законопослушное правительство может развратиться и превратиться в сплошное произвол и деспотизм; или, с другой стороны, администрация может ослабеть и стать неспособной выполнять свои намерения; магистрат может потерять свое влияние и авторитет, а законы могут стать презренными в глазах народа… В этих случаях очевидно, что основа общественного счастья разрушена; ибо в таких обстоятельствах ни один человек не имеет должной гарантии своего благополучия, свободы, репутации или даже жизни.

Но не нужно забывать, призывает проповедник Ной Хобарт, что

> фракционное, неуправляемое настроение в народе разрушает основы общественного счастья так же эффективно, как и тирания правителей: и человек не имеет большей безопасности для своей жизни или каких-либо ее благ, когда исполнение законов предотвращается

[24] Hobart, Noah. *Civil government the foundation of social happiness:* 6.

мятежным нравом народа, чем если бы законы были приостановлены по произвольной воле тиранических правителей[25].

В политической проповеди 1747 г. авторитетного бостонского проповедника Чарльза Чонси «Светские правители должны быть справедливы, правя в страхе Божьем» центральное место занимают два тезиса: 1) есть некий порядок мироздания, когда одним вверяется власть над другими; 2) тот, кто правит, должен быть справедлив и править в страхе Божьем. Большая часть проповеди посвящена размышлениям автора о термине «справедливое правление». Основная задача светских властей — обеспечение безопасности общества. Все законы, создаваемые ими, преследуют в первую очередь эту цель. Безопасность необходима для охраны фундаментальных прав человека: «свободы, жизни и собственности». Основную важность наличия прав и свобод человека Чонси видит в том, что при их отсутствии, по его мнению, общество будет больше напоминать ад, чем «место, где можно *счастливо* жить». Чонси утверждает, что «Божий порядок» — это «безопасность и счастье»[26].

Представители власти могут и должны использовать силу для подавления смуты и беспорядков. Так, например, Чонси полностью поддерживает действия английских властей по подавлению «противоестественного» якобитского восстания в Шотландии[27]. Четко и подробно определив обязанности правителя, Чонси не дает прямого ответа на вопрос, как поступать подданным в случае тиранического правления, грубым образом нарушающего их основные права и свободы.

Всестороннему обоснованию права народа на восстание посвящена тираноборческая проповедь бостонского священника Джонатана Мэйхью. Прославившая его проповедь была написана по случаю столетия казни английского монарха Карла I. По мнению Мэйхью, нужно «подчиняться только тем правителям, которые используют власть должным образом», и совершенно недопустимо «подчинение власти тиранов и угнетателей». Восстание в таких обстоятельствах — «долг, а не преступление», а «неповиновение —

[25] Ibid.: 10, 13.

[26] Chauncy, Charles. *Civil Magistrates must be just, ruling in the Fear of God.* Boston, 1747: 2, 8–10. Курсив мой.

[27] Ibid.: 42–43.

законное и славное»[28]. Мэйхью использовал традиционное для пуритан обоснование «законности» революции: против монарха восстало все общество. Карлу противостояла не «кучка заговорщиков, не несколько отчаянных голов, готовых ради наживы сеять смуту в государстве, а Палаты лордов и общин Англии». Проанализировав сложившуюся в Англии ситуацию, Мэйхью делает вывод, что «сопротивление было совершенно необходимо, чтобы спасти страну от рабства, нищеты и гибели».

Призывая колонистов защищать свои права и свободы, Мэйхью отвергал какие-либо сомнения в том, что «подданные в целом могут быть истинными судьями» своих правителей. Более того, Мэйхью называл изменниками тех, кто высказывал подобные суждения: «Это измена, но не отдельному человеку, а всему государству; это измена человечеству, здравому смыслу и Богу». Свободные и ответственные граждане ни в коем случае не должны быть «вассалами незаконных желаний» тиранов. Однако индивидуальная свобода не должна угрожать общественному порядку и «всеобщему благу». «Крайности опасны», — писал Мэйхью, подводя итог своим рассуждениям о легитимности восстания против неправедных тиранов и необходимости подчинения «государю, правящему в согласии с законом»[29]. Исследователи неоднократно отмечали ряд текстуальных совпадений знаменитой проповеди Мэйхью и Декларации независимости США. Приведенный в проповеди подробный перечень злоупотреблений Карла I также напоминает «набор бесчисленных несправедливостей и насилий, непосредственной целью которых является установление неограниченного деспотизма» Георга III в Декларации независимости [подробнее см.: Хрулёва 2004].

В своих более ранних проповедях Мэйхью (очевидно, под влиянием работ Дж. Локка) утверждал, что счастье само по себе благо, а несчастье — зло, поэтому правильно и разумно стремиться к первому и избегать второго. Он также акцентирует внимание на том, что если каждый отдельный человек будет счастлив, таковым станет и само общество, ведь

[28] Mayhew, Jonathan. *A Discourse Concerning Unlimited Submission and Non-Resistance to the Higher Powers: With Some Reflections on the Resistance Made to King Charles I.* Boston, 1750: 25, 32n, 37n, 38n.

[29] Ibid.: 39, 55.

> общественное счастье — это не что иное, как счастье множества отдельных людей, объединенных в общество: так что если люди, из которых состоит общество, счастливы, то и общество неизбежно будет счастливо[30].

Мэйхью в духе философии эпохи Просвещения доказывает, что эта добродетель, независимо от существования Бога, обязательно должна присутствовать в обществе, иначе оно обречено на деградацию:

> Цель божественной миссии Иисуса Христа и божественных наставлений заключается в счастье человека: но это счастье может быть результатом только добродетели, а добродетель неотделима от гражданской свободы[31].

В условиях нарастающего англо-американского конфликта, казалось бы, сугубо философские категории счастья, общего блага, стали приобретать особое политическое звучание. Проповедь 1773 г. Джона Аллена служит яркой иллюстрацией этих настроений в новоанглийском обществе:

> Пусть американцы наслаждаются благами, которые им принадлежат по праву рождения, а Британия — своим процветанием; пусть будет взаимный союз между матерью и ее детьми, во всех благах жизни, торговли и счастья»; «свободы и счастье народа выше власти короля и могущества его сенатов. <…> Но, согласно собственным законам, единственное счастье американцев — не быть в рабстве у какой-либо земной власти. Король Англии не имеет права издавать или вводить в действие какие-либо законы, которые могут их угнетать, сама его попытка сделать это сразу же уничтожает его право править ими. Ибо самая яркая жемчужина, которую носит король Англии в британской короне, — это величие, доверие и уверенность,

[30] Mayhew, Jonathan. *Seven Sermons. Concerning the difference betwixt truth and falsehood, right and wrong.* Boston, 1749: 11.

[31] Фрагмент неопубликованной проповеди Мэйхью, которая хранится в библиотеке Гарвардского университета, приводит в своей монографии американский исследователь Дж. Маллинз [Mullins 2017: 66].

> которыми американцы наделяют его как короля и защитника их прав и свобод[32].

Даже высказываясь в пользу политической и социальной стабильности («я верный друг порядка», всякий человек должен принадлежать «к своей сфере»), проповедник Самюэль Шервуд утверждает, тем не менее, что власть должна прежде всего заботиться о благе общества:

> ради этой цели она и была учреждена», а «народ имеет право внимательно следить за своими свободами и остерегаться угнетения и тирании, которые я ненавижу, презираю и торжественно отрекаюсь от них[33].

Анализируя пуританские политические проповеди 1770-х гг., трудно не обратить внимание на некоторые текстуальные совпадения с Декларацией независимости 1776 г. Так, например, Шервуд утверждает, что люди «обладают свободой и правом выбора в вопросах формирования такой формы правления и способа управления в гражданских и светских делах, какую сочтут наиболее благоприятной для своего счастья и блага»[34]. Моузес Мазер в проповеди 1775 г.[35], как и Джонатан Мэйхью, подробно перечисляет все несчастья и несправедливости, выпавшие на долю американцев, во многом предвосхитив список обвинений в адрес Георга III, который будет представлен в Декларации независимости несколько месяцев спустя.

Таким образом, уже к середине XVIII в. пуританские проповедники Новой Англии рассуждали о гражданской концепции счастья, о счастье людей, принадлежащих к той или иной политической общности. Счастье жителей Новой Англии становится производным от качества законов, модели правления и морального облика правителя и членов магистрата. Счастье подданных постепенно начинает пониматься как главная цель любого государства и трактуется прежде всего как естественное право личности на гражданские свободы,

---

[32] Allen, John. “An Oration upon the Beauties of Liberty (1773).” *Political Sermons of the American Founding Era*: 313–315, 322.

[33] Sherwood, Samuel. “Scriptural Instructions to Civil Rulers (1774).” *Political Sermons of the American Founding Era*: 378.

[34] Ibid.: 382.

[35] Mather, Moses. *America’s Appeal to the Impartial World.* Hartford, 1776.

безопасность, благополучие, возможность беспрепятственно заниматься торговлей и хозяйственной деятельностью.

ЛИТЕРАТУРА

Кочеров 2020 — *Кочеров С.Н.* Аристотель о счастье как о высшей цели государства // ΣΧΟΛΗ. Философское антиковедение и классическая традиция. 2020. Т. 14. № 2. С. 470–482.

Медведев 2016 — *Медведев Н.В.* Категория счастья в моральной философии Аристотеля // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 6 (68). Ч. 2. С. 125–131.

Мир Просвещения 2003 — Мир Просвещения: исторический словарь / под ред. В. Ферроне и Д. Роша. М.: Памятники исторической мысли, 2003.

Палеев 2018 — *Палеев Р.* Аристотель об избирательном счастье // Философская антропология. 2018. Т. 4. № 1. С. 27–45.

Пионткевич 2014 — *Пионткевич Л.Ю.* Добродетель в контексте учения Аристотеля о справедливости // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. 2014. Т. 14. № 4. С. 47–51.

Хрулёва 2004 — *Хрулёва И.Ю.* У истоков американской демократии: политическая доктрина радикального новоанглийского пуританизма // США: эволюция основных идейно-политических концепций. Памяти проф. Н.В. Сивачева. М.: МГУ, 2004. С. 141–159.

Хрулёва, Волкова 2015 — *Хрулёва И.Ю., Волкова Е.С.* Роль проповеди в духовной и общественно-политической жизни пуританской Новой Англии XVII-XVIII вв. // Вестник литературного института им. А.М.Горького. 2015. № 1. С. 84–97.

REFERENCES

Blosser 2010 — Blosser, Jacob M. “Pursuing Happiness in Colonial Virginia: Sacred Words, Cheap Print, and Popular Religion in the Eighteenth Century.” *The Virginia Magazine of History and Biography* 118, no. 3 (2010): 248–285.

Medvedev 2016 — Medvedev, Nikolai V. “Kategoria schast’ia v moral’noi filosofii Aristotelia” [“Category of happiness in Aristotle’s moral philosophy*”*]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul’turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki,* no. 6 (68), part 2 (2016): 125–131. (In Russ.)

Mir Prosveshcheniya 2003 — *Mir Prosveshcheniya: istoricheskij slovar’* [*The world of Enlightenment: A historical dictionary*]. Edited by V. Ferrone, D. Rosh. Moscow: Pamiatniki istoricheskoi mysli Publ., 2003. (In Russ.)

Khruleva 2004 — Khruleva, Irina. “U istokov amerikanskoi demokratii: politicheskaia doktrina radikal’nogo novoangliiskogo puritanizma” [“The Origins of American Democracy: The Political Doctrine of Radical New England Puritanism”]. In *SSHA: Evolyucia osnovnykh ideino-politicheskikh koncepcii. Pamyati professora N.V. Sivacheva*. [*The Evolution of the Key Ideological and Political Concepts. In Memoriam Prof. N.V. Sivachev.*] Moscow: Moscow State University Press, 2004. (In Russ.)

Khruleva, Volkova 2015 — Khruleva, Irina Yu., and Elena S. Volkova. “Rol’ propovedi v duhovnoi i obshchestvenno-politicheskoi zhizni puritanskoi Novoi Anglii XVII–XVIII vv.” [“The role of preaching in the spiritual and socio-political life of Puritan New England in the 17th–18th centuries”]. *Vestnik literaturnogo instituta im. A.M.Gor’kogo,* no. 1 (2015): 84–97. (In Russ.)

Kocherov 2020 — Kocherov, Sergey N. Aristotel’ o schast’e kak o vysshii celi gosudarstva [“Aristotle on happiness as the highest goal of the state”]. *ΣΧΟΛΗ. Ancient Philosophy and the Classical Tradition* 14, no. 2 (2020): 470–482. (In Russ.)

McMahon 2004 — McMahon, Darrin M. “From the Happiness of Virtue to the Virtue of Happiness: 400 B.C.–A.D. 1780.” *Daedalus* 133, no. 2: On Happiness (Spring, 2004): 5–17.

McMahon 2005 — McMahon, Darrin M. *Happiness: A History*. New York, 2005.

Mullins 2017 — Mullins, J. Patrick. *Father of Liberty: Jonathan Mayhew and the Principles of the American Revolution.* Laurence, KS, 2017.

Noll 2010 — Noll, Mark A. “The Election Sermon: Situating Religion and the Constitution in the Eighteenth Century.” *DePaul Law Review* 59 (summer 2010): 1223–1248.

Paleev 2018 — Paleev, Roman. “Aristotel’ ob izbiratel’nom schast’e” [“Aristotle on the selective happiness”]. *Filosofskaya antropologiya* 4, no. 1 (2018): 27–45. (In Russ.)

Piontkevich 2014 — Piontkevich, Larisa Yu. “Dobrodetel’ v kontekste uchenia Aristotelia o spravedlivosti” [“Virtue in the Context of the Justice Doctrine of Aristotle”]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: Filosofiya. Psihologiya. Pedagogika* 14, no. 4 (2014): 47–51. (In Russ.)

© 2026, И.Ю. Хрулёва
Дата поступления в редакцию: 13.05. 2026
Дата одобрения рецензентами: 18.05.2026
Дата публикации: 25.06.2026

© 2026, Irina Yu. Khruleva
Received: 13 May 2026
Approved after reviewing: 18 May 2026
Date of publication: 25 Jun. 2026

Литература двух Америк. 2026. № 20. *Literature of the Americas,* no. 20 (2026)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-314-331
https://elibrary.ru/REROOF
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Ирина МОРОЗОВА

«РЕСПУБЛИКАНСКОЕ МАТЕРИНСТВО» И ДИСКУРС СВОБОДЫ В ДРАМАТУРГИИ МЕРСИ ОТИС-УОРРЕН

Аннотация: Статья посвящена исследованию дискурса свободы в драматургии Мерси Отис-Уоррен (1728–1814), одной из первых американских писательниц, чье творчество стало художественным выражением идеологии «республиканского материнства» в предреволюционный период и в годы Войны за независимость США. На материале трех сатирических пьес — «Льстец» (1772), «Поражение» (1773) и «Группа» (1775) — анализируются способы конструирования понятий «свобода» и «тирания» как центральных категорий республиканского дискурса. Уоррен использует аллегорию (вымышленная страна Сервия), говорящие имена (Рапацио, Хейзлрод, Хейтолл) и интертекстуальные отсылки (к драме Дж. Аддисона «Катон», поэзии А. Поупа и Э. Янга) для обличения коррупции британской колониальной администрации и морального оправдания сопротивления. Особое внимание уделяется тому, как в пьесах формируется образ добродетельного республиканца (Брут, Кассий), противопоставленного порочному тирану, а также прослеживается эволюция авторской позиции: от призыва к единству и отстаиванию прав до прямого обоснования вооруженного сопротивления. В статье также рассматривается, каким образом драматургия Уоррен, оставаясь в рамках идеологии «республиканского материнства», одновременно расширяет представления о гражданской роли женщины, превращая литературное творчество в форму политического служения и воспитания «духа свободы» в соотечественниках. Делается вывод, что пьесы Уоррен являются не только историко-литературным феноменом, но и действенным политическим инструментом, который способствовал формированию национальной идентичности и республиканской добродетели в ранний период американской государственности.

Ключевые слова: Мерси Отис-Уоррен, «республиканское материнство», дискурс свободы, американская драматургия XVIII века, Американская революция, Война за независимость США, тирания и добродетель, сатирический фарс

Информация об авторе: Ирина Васильевна Морозова, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, 125047 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1709-0279. E-mail: irinamoro@gmail.com

Для цитирования: *Морозова И.В.* «Республиканское материнство» и дискурс свободы в драматургии Мерси Отис-Уоррен // Литература двух Америк. 2026. № 20. С. 314–331. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-314-331

Литература двух Америк. 2026. № 20.

Literature of the Americas, no. 20 (2026)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-314-331
https://elibrary.ru/REROOF
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Irina MOROZOVA

"REPUBLICAN MOTHERHOOD" AND THE DISCOURSE OF LIBERTY IN THE PLAYWRITING OF MERCY OTIS WARREN

Abstract: This article explores the discourse of liberty in the playwriting of Mercy Otis Warren (1728–1814), one of the first American writers whose work became an artistic expression of the ideology of "republican motherhood" in the pre-revolutionary period and during the American Revolutionary Wars. Using three satirical plays — *The Adulateur* (1772), *The Defeat* (1773), and *The Group* (1775) — the author analyzes the ways in which the concepts of "freedom" and "tyranny" are constructed as central categories of republican discourse. Warren uses allegory (the fictional country of Servia), telling names (Rapatio, Hazlerod, Hateall), and intertextual references (to J. Addison's drama Cato and the poetry of A. Pope and E. Young) to expose the policies of the British colonial administration and morally justify resistance. Particular attention is paid to how the plays develop the image of the virtuous republican (Brutus, Cassius) as opposed to the vicious tyrant, and traces the evolution of the author's position: from a call for unity and the promotion of rights to a direct justification for armed resistance. The article also examines how Warren's plays, while remaining within the ideology of "republican motherhood," simultaneously expand the notion of women's civic roles, transforming literary work into a form of religious service and the cultivation of a "spirit of freedom" in her compatriots. It concludes that Warren's plays are not only a historical and literary phenomenon but also an effective political force, contributing to the formation of national identity and republican virtues in the early period of American statehood.

Keywords: Mercy Otis Warren, "republican motherhood," discourse of liberty, 18th-century American drama, American Revolutionary War, tyranny and virtue, satirical farce

Information about the author: Irina V. Morozova, Doctor Hab. in Philology, Professor, Russian State University for the Humanities, Miusskaia sq. 6, 125047 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1709-0279. E-mail: irinamoro@gmail.com

For citation: Morozova, Irina. "'Republican Motherhood' and the Discourse of Liberty in the Playwriting of Mercy Otis Warren." *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 314–331. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-314-331

Эпоха борьбы за независимость, безусловно, стала одним из важнейших этапов становления не только общенациональных политических и социальных идей, но и значительной вехой в формировании женского самосознания, показала женщин как активно действующих и преданных граждан будущего государства, борцов за свободу. Многие американки навсегда вписали свои имена в анналы национальной истории: Дебора Сэмпсон, Анна Мария Лэйн, Мэри Людвиг Хейс и Маргарет Корбин, участвовавшие в боях наравне с мужчинами; знаменитые разведчицы Лидия Дарра и Нэнси Харт и многие другие. Не менее значимой для революционного движения была литературная и общественная деятельность, которая формировала дискурс о свободе и идеологию «республиканского материнства» (“Republican Motherhood”).

Термин «республиканское материнство» получил распространение в 80-е гг. XX столетия благодаря работе Линды Кербер «Женщины республики: интеллект и идеология в революционной Америке», в которой она утверждает, что, поскольку политическая теория периода борьбы за независимость не предложила программы для участия женщин в общественной жизни, они сами разработали идеологию женского патриотизма [Kerber 1986]. Суть «республиканского материнства» заключалась в том, что главная гражданская роль женщины отводилась воспитанию сыновей и поддержке мужей, которым предстояло стать добродетельными и ответственными гражданами республики. Важно отметить, что, по мнению Л. Кербер, эта идеология, с одной стороны, ограничивала женщин сферой домашнего очага, но, с другой, предоставляла им новое, политически значимое призвание и оправдывала их доступ к образованию, чтобы они могли лучше обучать своих детей принципам свободы и демократии.

Обращает на себя внимание, что эта идеология предполагала определенный уровень самостоятельности, поскольку «женщины должны сами себя обучать принципам свободы, независимости и демократии с тем, чтобы прививать эти республиканские принципы молодому поколению» [Clark 2002:11].

> В условиях переходного периода материнство стало одним из ключевых факторов формирования гражданского общества. Оно стало рассматриваться как социальный институт, который может способствовать благополучию нации в целом. Иными словами,

> женщины стали восприниматься важными членами общества, обладающими общественно-политическими обязанностями [Себрюк 2023: 102].

Хотя дневники женщин периода Войны за независимость отражают «растерянность, непонимание и ужас от того, что война разделила вчерашних соседей, друзей и родственников, фактически превратилась в гражданскую войну» [Короткова 2014: 8], тем не менее, многие американки, как до войны, так и непосредственно во время и после нее активно участвовали в дискуссии о свободе и независимости, формируя в своих сочинениях не только представления о новом государстве, но и обозначая роль женщины в жизнедеятельности нового общественного организма, осознавая, что конституционная «модель гражданина отвела им слишком мало места в жизни новой нации» [Kritzer 1996: 150].

Это понимание отчетливо отражено в известном письме Абигайл Адамс, жены будущего второго президента США, от 31 марта 1776 г., настаивающей на включении в готовящуюся конституцию США положений, гарантирующих независимость женщин:

> Я жажду услышать, что вы провозгласили независимость. И между прочим, в новом своде законов, который, как я полагаю, необходимо вам издать, я хотела бы, чтобы вы вспомнили о женщинах и были более щедрыми и благосклонными по отношению к ним, чем ваши предшественники. Не отдавайте такую безграничную власть в руки мужей. Помните, что все мужчины были бы тиранами, имей они волю. Если особая забота и внимание не будет уделено женщинам, то мы будем вынуждены восстать, не связывая себя обязательствами законов, которые отказывают нам в праве голоса или представительства[1].

Тем не менее «республиканское материнство» не претендовало на равные права мужчин и женщин; эта идеология давала женщинам политическую, хотя и не главную, роль в ранней республике. Так, К. Беркин говорит о традиционной роли женщин как жен, матерей и «помощниц» в колониальной Америке и утверждает, что действия

[1] Abigail Adams to John Adams. March 31, 1776. Adams Family Papers, Massachusetts Historical Society. https://www.masshist.org/digitaladams/archive/doc?id=L17760331aa.

женщин во время войны не стирали грань между мужскими и женскими ролями, а служили продолжением традиционного предназначения женщины как помощницы мужчины, в первую очередь, своего мужа. Она утверждает, что революция «расширила до предела» идею о том, что женщины служат помощницами своим мужьям, но в конечном итоге не ознаменовала качественного изменения женской роли [Berkin 2005].

В идеологии «республиканского материнства» тема свободы была поставлена во главу угла. Не случайно даже известная общественная организация женщин носила название «Дочери свободы» (“The Daughters of Liberty”, 1765), хотя, как свидетельствуют многочисленные исследования этого феномена, единого представления о рамках свободы для женщин того времени не было. Как заявляет К. Дэвидсон, «республиканское материнство» — это не просто статичная идеология, но переходная культурная модель, которая одновременно и ограничивала, и расширяла возможности американских женщин в постреволюционную эпоху [Davidson 1986].

Поскольку процесс формирования молодого государства затрагивал не только политические аспекты, но и вопросы оформления культурной жизни, то закономерно, что именно в этот период женщины начинают активно проявлять себя и в литературном, творческом плане. Не случайно поэтому первые писательницы молодой нации в своем творчестве обращались к наиболее насущным общественно-политическим проблемам своего времени и своей страны. Совершенно справедливо утверждение, что литературные дискуссии того времени были прежде всего дискуссиями о путях становления нового государства, в котором должна быть и своя литература, отвечающая требованиям молодой нации: «Собственная литература представляется прежде всего необходимой для национального самоутверждения», так что «в этих дискуссиях на первый план выходит не эстетический, а политический аспект» [Апенко 1997: 702].

Закономерно, что первые писательницы молодой нации в своем творчестве обращались к наиболее насущным общественно-политическим проблемам своего времени и своей страны, прославляли идеалы долга и гражданской добродетели. Особую роль в формировании политических идей сыграло развитие драматургии, которая в период Войны за независимость была не столько высоким искусством, сколько политическим инструментом и школой патриотизма. Пьесы

того времени редко были высокохудожественными; скорее, они представляли собой политические памфлеты, написанные в диалогах. Драма стала настоящим пропагандистским оружием, активно формирующим общественное мнение, она была средством обсуждения концепций республиканизма, свободы и тирании.

Вдохновением для многих авторов пьес служила очень популярная в революционную эпоху драма британца Джозефа Аддисона «Катон» (*Cato, a Tragedy*, 1713), прославлявшая гражданскую доблесть и жертвенность ради свободы. Главная тема пьесы — конфликт свободы и тирании, безусловно, соответствовала ситуации, сложившейся в колониях.

Среди драматургов и представительниц «республиканского материнства» следует назвать Мерси Отис-Уоррен (Mercy Otis Warren, 1728–1814), драматурга, поэтессу, публициста и историка, взявшую на себя обязанность воспитания новых граждан республики. В отличие от большинства женщин конца XVIII в., Уоррен жила в среде, которая позволяла ей откровенно высказывать свои мысли по поводу текущих событий: она была дочерью известного в Массачусетсе политика, сестрой не менее известного юриста и женой Президента Провинциального конгресса Массачусетса, а до определенного момента, когда она дала нелицеприятную оценку деятельности Джона Адамса, она приятельствовала с ним и Абигайль Адамс. В доме Уорренов в Плимуте постоянно проходили протестные собрания патриотов. В 1769 г. ее брат Джеймс был жестоко избит чиновниками колониального правительства. Это вдохновило Мерси на открытое заявление своей политической позиции и публикацию своих сочинений, которые она, правда, долгое время издавала анонимно, считая, что произведения, написанные женщиной, не смогут произвести должного впечатления.

Дж. Синглтон Копли. Портрет Мэри Отис-Уоррен (1763).

В своем magnum opus — «История начала, развития и окончания американской революции, снабженная биографическими,

политическими и моральными рассуждениями» (1805) — она писала: «Забота о благополучии общества должна одинаково пылать в каждом человеческом сердце»[2]. В своем обращении к читателю Уоррен заявляет, что пишет она «с открытым сердцем, полным надежд на сохранение свободы и процветания Америки»[3].

Действительно, основной посыл автора этого большого трехтомного труда — избежать главной угрозы республике, нависшей над страной благодаря действиям федералистов, а именно, превращения республики в тиранию. Как справедливо утверждает Е.М. Апенко, «история начала, развития и окончания Американской революции» стала

> продолжением политической борьбы, которую она [Уоррен] вела всю сознательную жизнь. Повествовательные стратегии ее текста не изменились, и, как представляется, именно этот пафос борьбы и протеста оказался чуждым времени [Апенко 2017: 194].

Думается, что особенно важным для понимания этого пафоса имеет период творчества Мерси Отис-Уоррен до начала активных действий колонистов, где главным посылом ее «пылающего сердца», выраженным в пьесах, стал прямой призыв к борьбе за свободу, где свобода являлась абсолютной добродетелью, а тирания рассматривалась как глубочайшая порочность человеческой натуры и общества. Так, в своей первой пьесе «Льстец» (*The Adulateur*, 1772), сатирическом фарсе — жанре, в котором написаны все пьесы Уоррен, она обращается к своим соотечественникам с призывом сплотить ряды против тирании и точно так же, как Катон, пожертвовать своей жизнью ради свободы. Эта мысль уже выражена в выбранном ею эпиграфе — цитате из пьесы «Катон»:

> Then let us rise my friends, and strive to fill
> This little interval, this pause of life,
> (While yet our liberty and fates are doubtful)
> With resolution, friendship, Roman bravery,

[2] Warren, Mercy O. *History of the Rise, Progress, and Termination of the American Revolution. Interspersed with Biographical, Political and Moral Observations.* Boston, 1805: iv.

[3] Ibid.: viii.

And all the virtues we can crowd into it;
That Heav'n may say it ought to be prolong'd.[4]

В своем сатирическом фарсе Уоррен разоблачает коррупцию британской власти и показывает колонистам необходимость отстаивать свои права. Сюжет повествует о том, как правитель вымышленного государства Сервии (от лат. "servus" — раб) Рапацио (от лат. "rapere" — грабить, похищать) использует лесть и подкуп и окружает себя покорными слугами, стараясь укрепить свое тираническое правление, разрушая права других людей и превращая их в рабов:

The early taint has rankled in my veins;
Dispotic rule my first, my sov'reign wish.
Yet to succeed, beyond my sanguine hope,
To quench the generous flame, the ardent love
Of liberty in Servia's free born sons,
Destroy their boasted rights, and mark them slaves (MW-A)

Ему противостоят свободолюбивые сенаторы с говорящими именами Брут и Кассий, стремящиеся сплотить своих сограждан против деспотической власти Рапацио. В открывающем пьесу диалоге Брута и Кассия оба с жаром говорят о несчастной судьбе Сервии:

BRUTUS: Is this the once fam'd mistress of the north?
The sweet retreat of freedom? dearly pur|chas'd!
A clime matur'd with blood; from whose rich soil,
Has sprung a glorious harvest. — Oh! my friend,
The change how drear! the sullen ghost of bondage,
Stalks full in view — already with her pinions the sullen ghost
of bondage,
Stalks full in view — already with her pinions,
She shades the affrighted land — the insulting soldiers,
Tread down our choicest rights; while hoodwink'd justice
Drops her scales, and totters from her basis.
Thus torn with nameless wounds, my bleeding country
Demands a tear — that tear I'll freely give her (MW-A).

[4] Warren, Mercy O. *The Adulateur. A Tragedy, as It Is Now Acted in Upper Servia.* Boston, 1772. https://www.celebratemercyotiswarren.org/THE%20ADULATEUR.pdf. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в круглых скобках с пометой "MW-A".

Кассий развивает мысль о несчастной судьбе Сервии, призывая одновременно оглянуться на героев прошлого и в их деяниях черпать дух свободолюбия и борьбы с тиранией:

> Oh! Brutus, our noble ancestors,
> Who liv'd for freedom, and for freedom dy'd:
> Who scorn'd to roll in affluence, if that state
> Was sicken'd o'er with the dread name of slaves:
> Who in this desart stock'd with beasts and men,
> Whose untam'd souls breath'd nought but slaughter —
> Grasp'd at freedom, and they nobly won it (MW-A).

Главным в пьесе, несомненно, является дискурс свободы: на 26 страницах слова "freedom" и "liberty" встречаются 47 раз: все пресмыкающиеся перед Рапацио слуги отвергают права граждан, а оппозиционные сенаторы бесконечно говорят о необходимости предоставления свободы гражданам государства. При этом, как уже указывалось выше, свобода в понимании Уоррен является добродетелью, а тирания — признаком порочности человеческой натуры: речь судьи Хейзлрода (англ. "hazelrod" — прут для порки) оказывается «весьма приятной для сторонников произвола власти и столь же отвратительна для каждого добродетельного человека» (MW-A).

Завершается пьеса неудачей сторонников Кассия и Брута в их стремлении обуздать деспотические законы Рапацио, но их дух не сломлен, и в заключительной речи Брут говорит о необходимости продолжения борьбы несмотря на то, что их страну ждут большие потрясения.

Безусловно, современникам Мерси Отис Уоррен была абсолютна понятна прямая аллегория пьесы на происходившие в то время события. Под именем Рапацио был выведен последний королевский губернатор Массачусетса Томас Хатчинсон, во время правления которого произошло убийство 11-летнего мальчика Кристофера Зайдера. В пьесе Уоррен появляется образ мученика за свободу: «Родитель оплакивает своего ребенка, опору старости, безвременно сраженного» (MW-A). Убийца Зайдера Эбенезер Ричардсон, один из самых ненавидимых людей в Бостоне накануне Американской революции, выведен в пьесе почти под своим собственным именем, сохранены его инициалы — E-R. В образе Кассия представлен брат Мерси Уоррен Джеймс Отис, образец героического республиканца, воплощение разума и добродетели.

События двухлетней давности были использованы Уоррен для того, чтобы оправдать действия патриотов в 1772 г. Этот год стал для Массачусетса поворотным моментом: после двух лет относительного затишья колонисты перешли от уличных протестов к созданию подпольной политической структуры, которая в конечном итоге привела к революции. В ноябре 1772 г., после того как стало известно, что губернатор Хатчинсон и судьи отныне будут получать жалование напрямую от короны, патриоты восприняли это как конец их свободы, потому что судьи, не зависящие от местных налогов, будут подчиняться только королю, и справедливости от них ждать не придется.

Дискуссию о необходимости борьбы за права колонистов Мерси Отис Уоррен продолжила в двух других своих предреволюционных пьесах — «Поражение» (*The Defeat*, 1773) и «Группа» (*The Group*, 1775). «Поражение» продолжает сюжетную линию первой пьесы и направлена против Томаса Хатчинсона и его сторонников-лоялистов. Эпиграфом к этому сочинению является отрывок из «Эпистолы к мистеру Поупу» (*Epistle to Mr. Pope*, 1730) Эдварда Янга, в которой Янг встает на сторону поэта, подвергшегося нападкам после опубликования «Дунсиады»:

> O how I laugh when I a blockhead see
> Thanking a villain for his probity,
> Who stretches out a most respecnul ear
> With snares for wood-cocks in his holy leer,
> It tickles through my soul to hear the cock's
> Sincere encomium on his friend the fox,
> Sole patron of his liberties and rights,
> While graceless reynard listens — till he bites[5].

Из области литературной Уоррен переносит эти строки в плоскость политической борьбы. Она сравнивает ситуацию, когда глупец благодарит злодея за его честность, с ситуацией, когда колонисты всерьез верят в добродетели продажных чиновников, и в своей пьесе обличает все то, что делает колонистов жертвами. Уоррен продолжает использовать вымышленную страну Сервия для критики британского правления в Массачусетсе. Этот прием позволял ей избегать прямых

[5] Warren, Mercy O. "The Defeat." *The Boston Gazette* (May–July, 1773). https://www.celebratemercyotiswarren.org/THE%20DEFEAT.pdf. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой "MW-D".

обвинений в измене и оставаться в рамках классической сатирической традиции. Как и в «Льстеце», центральная идея «Поражения» — моральное оправдание сопротивления тирании. Уоррен показывает, что поскольку Рапацио и его судьи попирают закон и справедливость, сопротивление, причем уже далеко не мирное, является добродетелью как для отдельной личности, так и для населения колоний в целом. Однако и Рапацио уже не тот циничный победитель из «Льстеца», он страшится своего будущего, ощущая неотвратимость гибели тирании и выхода на свет истины о его деспотичном правлении, когда все маски будут сорваны и все увидят его душу, «изуродованную алчностью и гордостью»:

> I now detested, shunned by every friend,
> A monument to after times I stand.
> I plunge, I sink. Oh save me from despair.
> Truth, sacred truth, none longer can resist <…>
>
> <…> Truth, sacred truth, none longer can resist.
> Conviction clear
> Strikes every honest undesigning heart.
> Resentment kindles in the offended senate.
> The citizens alarmed. The world's convinced
> That we're the miscreants that have sold their rights,
> Yet cheated many with a false pretense
> That we alone the public welfare sought.
> The mask is off, and my detested form
> Is known to those who have been most deceived (MW-D).

Для усиления эффекта своего обличительного запала при изображении порочного правления губернатора Уоррен вставляет в текст, написанный белым стихом, прозаическое обращение к издателям, чтобы те не подумали, что пьеса не имеет ничего общего с действительностью. В этом обращении Уоррен с горечью пишет о том, что убийца Кристофера Зайдера был освобожден из тюрьмы:

> На прошлой неделе Эбенезер Ричардсон, эсквайр, которому недавно удалось избежать повешения за убийство молодого Зайдера благодаря необычайной милости нашего благочестивого и милостивого монарха, отправился в Филадельфию, будучи назначенным офи-

цером таможни за свои выдающиеся заслуги перед Правительством (MW-D — Перевод мой).

«Поражение» является прямым продолжением «Льстеца», но на этот раз Рапацио не удается победить патриотов. Поражение настигает его самого и его приспешников, причем поражение двойное: и моральное (интриги и коррупция тиранов в конечном счете бессильны перед добродетелью), и политическое (они теряют контроль над ситуацией). Вера в поражение тирана, выраженная в «Льстеце», была созвучна настроениям в Массачусетсе, и пьеса стала одновременно и живым откликом на события, и призывом к более активным действиям, что, в сущности, было довольно радикальным шагом еще за два года до начавшихся военных действий.

Беспощадная сатира на королевских чиновников звучит и в пьесе «Группа», эпиграфом к которой стали строки Александра Поупа:

What! arm'd for virtue, and not point the pen,
Brand the bold front of shameless guilty men,
Dash the proud Gamester from his gilded car.
Bare the mean heart which lurks beneath a star,
Shall I not strip the gilding off a knave,
Unplac'd, unpension'd, no man's heir or slave?
I will or perish in the gen'rous cause;
Hear this and tremble, ye who 'scape the laws.
Yes, while I live, no rich or noble knave,
Shall walk the world in credit to his grave;
To virtue only, and her friends, a friend,
The world beside may murmur, or commend[6].

Как поясняет Мерси Уоррен,

Автор счел уместным позаимствовать следующие проникновенные строки у покойного знаменитого поэта и предложить их публике в качестве пролога, который, несомненно, придется по вкусу в этот критический момент (MW-G. — Перевод мой).

[6] Warren, Mercy O. *The Group.* Boston: 1775. https://www.celebratemercyotiswarren.org/THE%20GROUP.pdf . Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой "MW-G".

Здесь, как и во всех предшествующих сочинениях, четко выражается мысль о готовности погибнуть ради благородного дела, звучит решимость продолжать разоблачать несправедливость и защищать добродетель несмотря на недовольство «всего остального мира». В пьесе Уоррен изобразила группу политиков и чиновников-лоялистов, чтобы публично высмеять их и показать их трусость, жадность и предательство ими интересов колоний. Там действуют под вымышленными говорящими именами как реальные политические противники семьи Уоррен, так и враги всего дела патриотов. Это уже знакомые по предыдущим пьесам Хейзлрод — Питер Оливер, главный судья Массачусетса, личный враг семьи Уоррен; Рапацио — губернатор Хатчинсон. Есть и собирательные образы с говорящими фамилиями, например, Hateall (Ненавидящий всех), Sir Sparrow Spendall (Сэр Воробей Транжира) и др.

В пьесе почти нет действия — это серия ярких диалогов, где группа лоялистов собирается вместе, чтобы обсудить, как подавить восстание и сохранить свои привилегии. Уоррен изображает их сборищем трусов, лицемеров и жестоких эгоистов, в авторской ремарке особо подчеркивая их интеллектуальные предпочтения:

> В одном углу комнаты располагается небольшой шкафчик с книгами, предназначенный для тех, кто склонен к учебе и размышлениям. Содержит «Левиафан» Гоббса, проповеди Сибтропа[7], «Историю» Хатчинсона[8], басню о пчелах[9], труды Филалета о Филантропе[10]

[7] Роберт Сибторп (Robert Sibthorp, ? – 1662) — английский священник, получивший известность во время правления короля Англии Карла I за свою открытую защиту божественного права королей; отстаивал доктрину «пассивного повиновения», утверждавшую, что люди несут моральный долг подчиняться закону, в частности, принимать наказание как часть этого подчинения.

[8] Имеется в виду первый том четырехтомного сочинения Томаса Хатчинсона «История Массачусетса» (*The History of the Colony of Massachusetts-Bay*, 1764) Это не просто хроника событий. Лоялист Хатчинсон доказывал в этом труде, что британское правительство и колониальные власти на протяжении истории работали сообща на благо людей.

[9] «Басня о пчелах, или Пороки частных лиц — благо для общества» (*The Fable of the Bees, or Private Vices, Public Benefits*, 1714) — провокативное произведение англо-голландского философа и сатирика Бернарда Мандевиля (Bernard de Mandeville, 1670–1733), где развивалась мысль о том, что пороки, вроде эгоизма, жадности и тщеславия, способствуют процветанию общества гораздо больше, чем альтруизм и добродетель.

[10] Саркастическая переписка в бостонских газетах 1773 г. между двумя авторами — Томасом Хатчинсоном и, предположительно, Сэмюэлем Адамсом

с приложением писем от Жителя Массачусетса[11], труды Хойла о висте[12], жития Стюартов[13], статуты Генриха VIII и Вильгельма Завоевателя[14], речи Веддерберна[15] и акты парламента за 1774 год (MW-G).

Труды, содержащиеся в шкафчике, говорят о политических взглядах собравшихся и используются Мерси Уоррен как нарицательный символ коррумпированной, тиранической британской власти. От установлений Вильгельма Завоевателя до Гоббса, утверждавшего, что суверен не несет ответственности перед народом, и парадоксалиста Мандевиля, утверждавшего, что частные пороки

под псевдонимами «Филалет» (Philalethes) и «Филантроп» (Philanthrop) соответственно. Переписка была инициирована скандальными письмами Хатчинсона, бывшего губернатором Массачусетса в 1771–1774 гг. В 1773 г. Бенджамин Франклин, бывший тогда агентом колоний в Лондоне, получил частные письма Хатчинсона, написанные в 1760-х гг. и адресованные министрам в Лондоне, в которых он советовал, как справиться с непокорными колонистами, ущемляя их права. Когда эти письма были обнародованы в Бостоне, разразился скандал. Для патриотов это стало неопровержимым доказательством заговора против их свобод. В Лондоне Хатчинсона публично защищал королевский юрист, а Франклина прилюдно унизил юрист и политик Александр Веддерберн (Alexander Wedderburn, 1733–1805), обвинив его во лжи, воровстве, подстрекательстве к мятежу и не давая возможности своему оппоненту произнести ни единого слова в свою защиту.

[11] Житель Массачусетса (Massachusettensis) — псевдоним Дэниела Леонарда (Daniel Leonard, 1740–1829), американского юриста, который во время Войны за независимость стал одним из самых ярких публицистов-лоялистов и вел полемику с патриотами.

[12] Серия книг, написанная Эдмондом Хойлом (Edmond Hoyle, 1672–1769), создателем первого научного руководства по карточным играм. Свой первый и самый знаменитый труд Хойл посвятил висту — «Краткий трактат об игре в вист» (*A Short Treatise on the Game of Whist,* 1742). Мерси Уоррен упоминает книгу о висте, чтобы показать всю пустоту и моральное ничтожество людей, предавших американское дело.

[13] *The Lives of the Stewarts* — книга Генри С. Беннета (Henry S. Bennet, 1618–1685) о династии Стюартов, прекратившей свое существование в 1714 г. Мерси Уоррен здесь показывает людей, восхваляющих свергнутую католическую династию и ее борьбу за власть, т. е. демонстрирующих устаревшие, тиранические и антинародные взгляды.

[14] Вильгельм I (1066–1087) — герцог Нормандии, завоевавший Англию силой. Для колонистов он был чужеземным захватчиком, уничтожившим исконные свободы, символом узурпации власти. Генрих VIII (1509–1547) — король, разорвавший отношения с Римом, провозгласивший себя главой англиканской церкви и издававший законы, расширившие королевскую власть до абсолютной; для колонистов он был символом деспотической законодательной власти.

[15] См. примеч. 10.

ведут к общественной выгоде — все свидетельствует о порочности и привязанности к тираническому королевскому правлению той публики, что собирается в этой гостиной. Эти персонажи обсуждают, как подавить восстание, демонстрируя трусость и эгоизм. Они боятся потерять свои привилегии и власть, одновременно понимая, к каким последствиям может привести их позиция, выраженная самым отъявленным негодяем в пьесе — бригадиром Хейтоллом, уподобляющим себя Нерону:

> Though blood and carnage spread thro' all the land;
> Till streaming purple tinge the verdant turf...
> I Nero like, the capital in flames <…>
> As all our hope depends on brutal force
> On quick destruction, misery and death;
> Soon may we see dark ruin stalk around,
> With murder, rapine, and inflicted pains,
> Estates confiscate, slav'ry and despair,
> Wrecks, halters, axes, gibbeting and chains,
> All the dread ills that wait on civil war (MW-G).

Хейтолл показан не только как жестокий политик, но и как человек беспринципный и аморальный: он унижает достоинство женщины и проповедует насилие.

> I broke her spirits when I'd won her purse;
> For which I'll give a recipe most sure
> To ev'ry hen peck'd husband round the board;
> If crabbed words or surly looks won't tame
> The haughty shrew, nor bend the stubborn mind,
> Then the green Hick'ry, or the willow twig,
> Will prove a curse for each rebellious dame
> Who dare oppose her lord's superior will (MW-G).

В этом фрагменте Уоррен поднимает проблему отношения к женщине, и это свидетельствует о расширении проблематики ее пьес, которая заметна уже в следующей ее пьесе «Болваны» (*The Blockheads*, 1776), где впервые появляются женские персонажи. Тем не менее эта тема так и не станет центральной в творчестве Мерси

Отис Уоррен, остававшейся в рамках привычных для того времени представлений о месте женщины в обществе.

Особенно ярко низость большинства лоялистов оттеняет фигура Сириуса, прототипом которого был генерал Томас Гейдж, с 1763 по 1775 гг. занимавший пост главнокомандующего британских войск. Сириус пытается действовать по совести, которая не дает ему права жестоко подавлять патриотов. В отличие от Хейтолла, Сириус не хочет «все обращать в руины», он выступает как «голос разума» среди отъявленных злодеев. Это фигура трагического героя, разрывающегося между долгом перед короной и человечностью. Он считает, что во имя процветания короны нельзя сеять смерть в колониях: «Я лишь хочу хорошо служить своему монарху <...> что нельзя сделать, неся разрушение этой верной стране» (MW-G).

Однако «голос разума» не воспринимается членами «Группы», они идут на битву, и пьеса завершается почти апокалиптической картиной: сыновья свободы побеждают, но ценой многих жертв, которые, однако, не будут напрасны:

> What painful scenes are hov'ring o'er the morn,
> When spring again invigorates the lawn!
> Instead of the gay landscape's beautious dies,
> Must the stain'd field salute our weeping eyes,
> Must the green turf, and all the mournful glades, <…>
> Till British troops shall to Columbia yield,
> And freedom's sons are Masters of the field;
> Then o'er the purpl'd plain the victors tread
> Among the slain to seek each patriot dead,
> (While Freedom weeps that merit could not save
> But conq'ring Hero's must enrich the Grave)
> An adamantine monument they rear
> With this inscription — Virtue's sons lie here! (MW-G).

Уоррен показывает, что колониальное общество переживает эпическую битву между добродетельными сынами и порочными правителями. Ее политические пьесы укрепляли дух сопротивления британской тирании. Во всех ее пьесах свобода представлена как высшая добродетель, а тирания — как порочная практика. Уоррен была убежденной республиканкой, сторонницей естественного права

и проповедницей честности и преданности обществу — качеств, которые служат основой устойчивости и процветания государства. Вне всякого сомнения, она была одной из тех первых американок, которые видели своей задачей воспитание гражданских добродетелей, стремились поддерживать дух свободы в своих соотечественниках, тем самым вырабатывая идеологию «республиканского материнства», распространившуюся в эпоху Войны за независимость и ставшую для многих женщин конца XVIII–начала XIX вв. эмансипационным ресурсом, который открывал для женщин возможность взять на себя новую миссию — служение государству.

ЛИТЕРАТУРА

Апенко 1997 — *Апенко Е.М.* Американский роман XVIII века // История литературы США. Т.3. Литература середины XIX в. (поздний романтизм). М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000. С. 702–710.

Апенко 2017 — *Апенко Е.М.* Первые «Истории» американской революции: дискурс самоидентификации // Война в американской культуре: тексты и контексты. М: РГГУ, 2017. С. 185–195.

Короткова 2014 — *Короткова С.А.* Предисловие// Американская революция в женских дневниках / сост. и пер. с англ. С.А. Коротковой. М.: Принципиум, 2014. С. 7–24.

Себрюк 2023 — *Себрюк А.Н.* Республиканская мать: женский идеал в ранней истории США // США & Канада: экономика, политика, культура. 2023. №10. С. 93–105.

REFERENCES

Apenko 1997 — Apenko, Elena M. “Amerikanskii roman XVIII veka” [“American Novel of the XVIII Century”]. In *Istoriia literatury SSHA* [The History of Literature of the USA], Vol. 3, 702–710. Moscow: Naslediye Publ.,1997. (In Russ.)

Apenko 2017 — Apenko, Elena M. “Pervye ‘Istorii’ amerikanskoi revoliutsii: diskurs samoidentifikatsii” [“The first ‘Histories’ of the American Revolution: Discourse of Self-Identification”]. In *Voina v amerikanskoi kul’ture: teksty i konteksty* [*War in American Culture: Texts and Contexts*], 185–195. Moscow: RGGU Publ., 2017. (In Russ.)

Berkin 2005 —Berkin, Carol. *Revolutionary Mothers: Women in the Struggle for America’s Independence.* New York, 2006.

Clark 2002 — Clark, Mary. “The Role of Republican Motherhood and the Emergence of the Public Woman.” *Women’s Law Caucus*, Issue 8 (March 2002): 11–15.

Davidson 1986 —Davidson, Cathy N. *Revolution and the Word: The Rise of the Novel in America.* New York, 1986.

Kerber 1986 — Kerber, Linda K. *Women of the Republic: Intellect and Ideology in Revolutionary America*. New York, 1986.

Korotkova 2014 —Korotkova Svetlana A. "Vvedenie" ["Introduction"]. In *Amerikanskaia revolyutsia v zhenskikh dnevnikakh* [*The American Revolution in Women's Diaries*], 7–24. Moscow: Printsipium Publ., 2014. (In Russ.)

Kritzer 1996 — Kritzer, A.H. "Playing With the Republican Motherhood. Self-Representation in Plays by Susanna Haswell Rowson and Judith Sargent Murray." *Early American Literature*, no. 31 (1996): 150–167.

Sebryuk 2023 — Sebryuk, Anna N. "Respublikanskaia mat': zhenskii ideal v rannei istorii SSHA" ["The Republican Mother: The Feminine Ideal in Early American History"]. *SSHA & Kanada: ekonomika, politika, kul'tura*, no. 10 (2023): 93–105. (In Russ.)

© 2026, И.В. Морозова
Дата поступления в редакцию: 13.04.2026
Дата одобрения рецензентами: 04.05.2026
Дата публикации: 25.06.2026

© 2026, Irina V. Morozova
Received: 13 Apr. 2026
Approved after reviewing: 04 May 2026
Date of publication: 25 Jun. 2026

Литература двух Америк. 2026. № 20. *Literature of the Americas,* no. 20 (2026)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-332-341
https://elibrary.ru/QXOBXV
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Юрий СТУЛОВ

ЭХО АМЕРИКАНСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ В РОМАНЕ «ДОМИНИОН» КАЛВИНА БЕЙКЕРА

***Аннотация*:** Статья посвящена роману Калвина Бейкера «Доминион» (2006), который охватывает столетний период в истории США с конца XVII до конца XVIII в., в течение которого североамериканские колонии Британии выступили против метрополии, провозгласили независимость и одержали победу в первой войне за независимость. Делая героями книги членов семьи афроамериканца Джаспера Мериана, который пытается укорениться на американской земле, писатель обращается к историческому опыту афроамериканцев. Сын и внук Джаспера приходят к пониманию необходимости борьбы за независимость. Сталкивая в своем романе приемы саги, мифотворчества, любовного приключения, семейной хроники, Бейкеру удается создать глубокое и интересное повествование о превращении североамериканских колоний в новое независимое государство, а ее населения — в молодую успешную нацию. Все четыре части романа написаны в разных манерах и демонстрируют мастерство Бейкера в переключении стилистических регистров, развитии литературной традиции, умении создать драматическое напряжение и удерживать внимание читателя на всем протяжении романа. Писатель не фокусирует внимание на проблеме расового барьера (color line), будучи убежденным в силе единения американцев разного цвета кожи, вероисповедания и пола, показывая, что только через взаимопонимание и стремление к диалогу возможно существование страны. Третья часть романа непосредственно посвящена событиям революции и Войны за независимость, когда, благодаря мужеству Калеума и волшебному мечу, выкованному его отцом и содержавшему всю историю страны и рода, колонисты одерживают победу в решающей битве при Саратоге.

***Ключевые слова*:** Американская революция, Война за независимость, афроамериканский роман, Калвин Бейкер, семейная хроника, сага

Информация об авторе: Стулов Юрий Викторович, кандидат филологических наук, доцент, независимый исследователь, 220030 г. Минск, Беларусь. ORCID ID: https://orcid.org/ 0000-0001-6395-2170. E-mail: yustulov@mail.ru

Для цитирования: *Стулов Ю.В.* Эхо Американской революции в романе «Доминион» Калвина Бейкера // Литература двух Америк. 2026. № 20. С. 332–341. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-332-341

Литература двух Америк. 2026. № 20.

Literature of the Americas, no. 20 (2026)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-332-341
https://elibrary.ru/QXOBXV
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Yuri STULOV

ECHOES OF THE AMERICAN REVOLUTION IN CALVIN BAKER'S NOVEL *DOMINION*

***Abstract*:** The paper is dedicated to Calvin Baker's novel *Dominion* (2006) that covers the hundred-year period in the US history from the end of the 17th to the end of the 18th century during which Britain's North American colonies rose against the metropolis, proclaimed independence and won in the first War of Independence. The writer addresses the historical experience of African Americans: the protagonists of the novel are Jasper Merian, an African American who tries to take root on the American soil, and members of his family. Merian's son and grandson come to realize the need to fight for independence. By mixing the techniques of saga, mythmaking, romance, and family chronicle Baker manages to create a deep and captivating narration about the transformation of North American colonies into a new independent state and their population into a young rising nation. All the four parts of the novel are written in different stylistic manners and demonstrate Baker's craft in switching over stylistic registers, developing the literary tradition, and creating the dramatic tension that keeps the readership's attention throughout the course of the novel. The writer does not emphasize the problem of the color line as he is convinced in the strength of the unity of Americans of different skin color, religion, and gender and shows that the existence of the country depends only on mutual understanding and commitment to dialogue. The third part of the novel is dedicated to the events of the American Revolution and the War of Independence: thanks to Caleum's bravery and the magic sword made by his father and containing the whole history of the country and his clan, the colonists win the decisive Battle of Saratoga.

***Keywords*:** the American Revolution, War of Independence, African American fiction, Calvin Baker, family chronicle, saga

Information about the author: Stulov Yuri V., PhD in Philology, Associate Professor, Independent Researcher, 220030 Minsk, Belarus. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6395-2170. E-mail: yustulov@mail.ru

For citation: Stulov, Yuri. "Echoes of the American Revolution in Calvin Baker's Novel *Dominion*." *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 332–341. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-332-341

События американской революции 1776 г. стали поворотным моментом в мировой истории и послужили мощным толчком к изменению социально-политического климата в разных странах. Признание метрополией права бывших североамериканских колоний на независимость далось ей нелегко: многолетняя война, закончившаяся Парижским миром 1783 г., а затем вторая война за независимость 1812 г., когда англичанам удалось захватить Вашингтон и сжечь Белый дом. Молодая нация сумела отстоять свой суверенитет. В горниле войн происходило становление характера американцев. Естественным образом невзгоды и испытания первых лет независимости прямым образом затронули и афроамериканское население страны, насчитывавшее к концу XVIII в. около полумиллиона человек (более двадцати процентов всех жителей), из которых девяносто процентов находились в рабстве. Хотя на военную службу были призваны всего пять тысяч чернокожих американцев, их участие в военных действиях не могло не оказать серьезного воздействия на дальнейшую судьбу афроамериканцев. Очевидной была пропасть между образом молодой республики как «страны свободных людей» и рабовладением, и потому надежда получить освобождение через участие в борьбе за независимость вдохновляла чернокожих солдат, что, однако, использовалось обеими сторонами конфликта. Губернатор Виргинии граф Данмор, пообещав освободить рабов, создал так называемый «Эфиопский полк», куда вступали как невольники, так и свободные чернокожие. Джордж Вашингтон, сам рабовладелец-южанин, возглавлявший Континентальную армию, резко противился участию в ней чернокожих: «Ведь если черному дать форму, оружие и просить рисковать своей жизнью вместе с другими на поле брани, то как же можно в этом случае отрицать его право на свободу?»[1] [Johnson 1998: 163]. Но провалы в ведении войны, недоукомплектованность армии колонистов, недостаток боевого состава вынудили и его, и Континентальный конгресс разрешить мобилизацию афроамериканцев не только в качестве слуг, поваров, уборщиков, подсобных рабочих, но и в качестве солдат. Н.Б. Пуарье подчеркивает:

> во время борьбы за независимость офицеры Континентальной армии, как и большинство американских политических лидеров, признали необходимость использовать имеющиеся человеческие ресурсы тогдашнего афроамериканского сообщества и включить, пусть временами и неохотно, афроамериканских граждан-солдат наряду

[1] Здесь и далее перевод с англ. мой.

с американцами европейского происхождения в борьбу за независимость страны [Poirier 2002: 17].

Хотя число мобилизованных афроамериканцев было ограниченным, они тоже внесли свой вклад в борьбу за независимость, а имена некоторых из них остались в истории: Питер Сейлем, Кафф Смит и др. В свою очередь, на стороне британцев мужественно сражались черный раб Титус, или Полковник Тай, как его называли солдаты, и Бостон Кинг, верившие в освобождение из рабства после победы англичан, как и тысячи других рабов-лоялистов, которые после подписания мирного договора были возвращены хозяевам и жестоко наказаны (были среди них и двое беглых рабов самого Вашингтона). Только небольшая часть из них сумела вместе с англичанами уплыть за океан.

Участие афроамериканцев в Американской революции и Войне за независимость с обеих сторон, вероятно, сказалась на том, что художественных произведений афроамериканских авторов, посвященных этой эпохе, мало, особенно в сравнении с тем, сколько сочинений посвящены периоду рабства в XIX в. и Гражданской войне. Традиционно, начиная с невольничьих повествований, основное внимание уделяется чудовищным условиям жизни рабов на плантациях, бегству и обретению свободы; эта тематика и заложила основы афроамериканской литературы.

На этом фоне явно выделяется роман Калвина Бейкера (Calvin Baker, p. 1972) «Доминион» (*Dominion*, 2006): внимание автора сосредоточено на том, какую роль афроамериканцы сыграли в формировании молодой нации. Бейкер подчеркивает стойкость, мужество, трудолюбие и упорство первых поколений африканцев, привезенных на американский континент и участвовавших в Войне за независимость. «Доминион» принадлежит к жанру семейной хроники, позволяющему проследить судьбу семьи или рода на протяжении нескольких поколений в контексте истории страны. Образчиками этого жанра в афроамериканской литературной традиции стали романы «Юбилей» М. Уокер, заложивший основы афроамериканской семейной саги, «Корни» А. Хейли, поражающий своим временным размахом (история семи поколений), «Известный мир» Э.П. Джонса, действие которого разворачивается практически на всем пространстве страны. Как и в этих романах, судьбы героев «Доминиона» соотносятся с историческими событиями — с зарождением американского государства, освоением новых территорий, постепенным узаконением рабства, началом движения за освобождение североамериканских колоний, первой войной за независимость. Сам писатель объясняет

свой интерес к этому периоду тем, что «эта эпоха скрыта от нашего взора из-за скудости данных», и определяет жанр своего романа как «альтернативный миф о сотворении мира»[2]. В мультирасовых колониях того времени еще были свободные черные, но под влиянием экономических факторов уже начиналась институционализация рабства, что привело к парадоксальному явлению:

> <...> главный факт американской политической жизни — заведомо демократическая революция, уже в самом своем зародыше была ограничена наличием рабства и превосходством белых, что оказалось чрезвычайно прибыльным[3].

Эти наблюдения над ранней американской историей и определили характер и тональность романа писателя.

В отличие от невольничьего повествования (slave narrative) и романа протеста (protest novel), характерных для афроамериканской литературы и ставивших во главу угла темы угнетения рабов и борьбы за человеческое достоинство, Бейкер рисует судьбу нескольких поколений одной семьи, которые внесли свой вклад в становление молодой американской нации. В процессе самоидентификации они должны были определить свое место в борьбе с метрополией, не желавшей признать независимость бывших колоний. В романе не сразу становится ясно, что основатель рода Джаспер Мериан — чернокожий. Он, в первую очередь, — один из создателей новой страны, положивший жизнь на то, чтобы его потомки могли достойно жить на своей земле, и потому отсылки к рабству занимают второстепенное место в романе. Джаспер вместе с другими жителями колонии работает для будущего великой страны, где он и его потомки будут равноправны с белыми, индейцами и другими американцами. Бейкер убежден, что афроамериканский роман должен выйти за рамки протестной традиции и искать ответы на сложнейшие вопросы, которые встают перед людьми вне зависимости от цвета кожи. Для автора важно подчеркнуть, что Джаспер и его соседи, белые и черные, закладывают основы страны, и прошлое их объединяет, а не разводит по разные стороны баррикад. История в такой же мере принадлежит черным, как и белым или индейцам. Бейкер, для которого важна принципиальная связь прошлого

[2] Boyers, Robert. “Race and integration. An Interview with Calvin Baker.” *Samalgundi* 212/213 (Fall 2021/Winter 2022). https://salmagundi.skidmore.edu/articles/342-race-integration.

[3] Ibid.

и настоящего, отмечает, что расизм до сих пор не исчез из жизни страны, а приобрел новые формы:

> призрак колониального прошлого Америки вырвался из-под контроля. Этот призрак теперь сидит в Белом доме, заставляя нас считаться с ним. Этот призрак уродлив и зловещ, но столь же естественен для нашей страны, как бисквиты и соус. Мы от него не избавимся, пока наша юридическая система, экономическая система, система образования и наша личная нервная система не освободятся от него. Вот что значило бы перешагнуть за цветную линию[4].

В романе, действие которого охватывает около ста лет, с конца XVII в. до конца XVIII в., читатель знакомится с историей Джаспера Мериана и его потомков. Доминионом тогда называлась Виргиния, которая была самоуправляющейся территорией среди тринадцати североамериканских колоний Британии. Ее также называли «Старым Доминионом», поскольку именно с нее началась колонизация Северной Америки Британией. Она сыграла важную роль и в Американской революции. С Виргинией связана и судьба семьи Мериана. Прослеживая историю Джаспера, его сыновей и внука, Бейкер показывает, как в семье воспитываются последующие поколения, закладываются их взгляды, формируются моральные принципы, передаются семейные традиции. Хотя все четверо героев принадлежат одному роду, их жизненные пути складываются по-разному. Через внутрисемейные конфликты, непростые взаимоотношения, контакты с окружающими, через память об уходящем времени создается представление о том, как непросто далось афроамериканцам укоренение на американской почве. Каждый из героев — яркая индивидуальность, и, как и в других произведениях подобного жанра, история передается через субъективное восприятие персонажей.

Роман состоит из четырех частей, каждая из которых включает десять глав. Первая, третья и последняя части по стилю напоминают древние саги. Первая часть, «Хронос» (Chronos), погружает читателя в мифологическое противостояние человека и духа зла. Борьба Джаспера и злого духа Старого Лёве (Ould Löwe) — это битва между добром и злом, и человек с огромным трудом, с напряжением всех сил одерживает победу и приступает к обработке своего участка земли

[4] Baker, Calvin. "Black Like Who? How Obama Negotiated America's Racial Tightrope." *Harper's Magazine* (March 2017). https://harpers.org/archive/2017/03/black-like-who/

и строительству дома — их он должен будет передать своим потомкам. Это как бы сотворение мира по-джасперовски с прицелом на будущее. На своей земле Джаспер построил прочный каменный дом Стоунхаузес (Stonehouses), устроил солнечные часы, «которые были больше, чем просто украшение; на своей земле и своей собственности он подчинил себе время и хронологию»[5].

Во второй части, «Век огня» (The Age of Fire), главными действующими лицами становятся сыновья Джаспера: рожденный на этой земле, но потерявший голову от любви и бросающий дом Пэрчейз (его говорящее имя, Purchase, значит «приобретение», хотя ему не удается хоть что-нибудь приобрести, кроме разочарования и бесприютности) и Магнус, сын от первой жены Джаспера, родившийся на рабовладельческой плантации. Джаспер хотел выкупить сына из рабства, но это ему не удалось, и Магнус сбежал от хозяина, нашел отца и стал продолжателем его дела. Его имя значит «могущественный», и герой оправдывает его, становясь опорой отца и семьи, в отличие от Пэрчейза. Эта часть написана в стиле хроники и сочетает лирические страницы, посвященные Пэрчейзу, с бытописательскими — там, где речь идет о повседневной жизни Магнуса и его усилиях закрепиться на земле отца. На этом фоне резко выделяется фрагмент, описывающий, как непутевый сын выковывает подарок для отца — необыкновенный меч, который под силу поднять только истинному герою, т. е. Джасперу; здесь снова возникает ассоциация с древними сагами: выковывается меч, запечатлевший в себе всю историю рода Джаспера, связанный с их наследственной землей. Этот меч, подобно магическому Экскалибуру, может поднять и использовать в битве только мужчина из семьи Джаспера. На лезвии меча можно было увидеть «весь мир и будущее еще не покоренного континента» (88) — и далее идет описание мифологических героев, небесных птиц, Адама, Евы и их детей, а также Колумба, Магеллана, Рейли, их кораблей, хартий, которые король даровал каждой из колоний, конфликтов с индейцами, войн в африканских и европейских землях. Есть на этом мече и сам Пэрчейз, и его отец.

В некоторой степени картина, открывающаяся Пэрчейзу на лезвии меча, сродни карте изведанной Америки из романа Э.П. Джонса «Известный мир» и служит своего рода проекцией в прошлое и настоящее семейства Мериан, соединяя колониальный период и новейшую историю страны. Опора на миф не случайна, ведь «миф — это метафора человеческого опыта, способ передачи этого опыта и определения его значения» [Weever 1991: 3], и использование мифа служит у Бейкера

[5] Baker, Calvin. *Dominion*. New York, 2006: 82. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в круглых скобках.

определенной цели: укрупнить значение происходящего, показать его повторяемый смысл, помочь человеку найти ориентиры в хаосе творения мира и сформировать нравственные ценности. Что касается всяких чудовищ и призраков, то вера в них характерна для того времени, и Бейкер отражает это в верованиях и поведении своих персонажей.

> Колдовство, призраки и волшебницы, магическое врачевание, ворожба, одержимость бесами и астрология серьезно воспринимались простыми людьми, чернокожими, краснокожими и белыми жителями колоний [Ignatiev 1994: 610].

Этот волшебный меч проявляет себя в бою в третьей части, «Разрешение конфликта» (Settlement), которая посвящена участию внука Джаспера Калеума в Войне за независимость и в битве при Саратоге. Эта часть особенно важна для раскрытия смысла Американской революции.

Война за независимость становится сознательным выбором колонистов, в среде которых зреет недовольство действиями англичан. Люди хотят строить свою жизнь на иных принципах и быть хозяевами своей судьбы. Семья Джаспера до этой поры жила своей размеренной жизнью, стремилась отвоевать место для земледелия и разведения скота, знала взлеты и падения, но к июлю 1776 г. события достигли своего апогея, что заставило Магнуса и Калеума задуматься о происходящем. Хотя Магнусу нужно было думать о будущем, заботиться о все увеличивающейся семье (сноха его ожидала ребенка), об урожае, о других повседневных делах, он внезапно вспомнил — впервые за все время — о годах унижений на плантации, в рабстве, о несправедливости сборщика податей и о прочих неприятностях, через которые он прошел, пока в колонии правили англичане. Он задумался о «всех тех небольших оскорблениях, которые были слишком малы и неопределенны, чтобы дать им какое-то название, но которые хранились в памяти. И через эти воспоминания он в конечном итоге убедил себя в необходимости войны; то, что придет после нее, переживет все, что было до нее» (275). Он испытывает гордость за племянника Калеума, который вступил в ряды ополчения колонистов, «хотя, конечно, не был ни злопамятным, ни жаждущим крови» (275). Англичане оставили их практически ни с чем накануне долгой зимы после уплаты налогов, и они ясно осознали, что «будущее наступит только после разрыва с прошлым» (279).

Калеум достает волшебный меч, и именно на его долю выпадет участие в битве при Саратоге, решившей исход Войны за независимость: «это была его великая цель и обязанность. То, что

он справился, было для него столь же значимо, как и то, что у него есть свой дом» (281). В описании сражения Бейкер демонстрирует мастерство баталиста, перемежая военные термины с размышлениями над переменчивостью Богини победы, но эпизод боя Калеума и раба Юпитера, сражающегося на стороне англичан, вновь меняет регистр повествования: рассказ о поединке напоминает героический эпос. Перед читателем — битва титанов, где перемирие невозможно; должен погибнуть более слабый, но и победитель должен «испить из поднесенной ему смертной чаши» (290):

> как только они приготовились к последнему рывку, их глаза встретились. Они вновь бросились друг на друга. Юпитер наткнулся на меч Калеума. Когда Калеум вынул меч, соперник уже лежал мертвым у его ног (291).

Описания лаконичны, но тем более значимым оказывается каждое слово. Калеум побеждает, поскольку у него было ясное понимание своей цели, и правда была на его стороне.

Жизнь Калеума после окончания войны сложилась трудно. Ему, как и гомеровскому Одиссею, потребовалось время, чтобы вернуться к мирной жизни. Его родной дом к тому времени сгорел, а злой дух Старый Лёве вырвался из цепей, так что Калеуму предстояло вновь сокрушить его, чтобы не прервалась связь поколений. И заключительные главы романа опять приобретают эпическое звучание.

> И это был его единственный дом, и другого у него не будет, и только его он всегда хотел. Тогда в мире было утро, и это было утро его жизни. В его собственной стране (368).

Так, в четвертой части романа, «Ламентация» (Lamentations), Калеум возвращается домой, чтобы начать все сначала, закольцовывая роман новой битвой со злым духом и открывая новый виток истории.

В газете *New York Today* «Доминион» был назван одной из лучших книг года и стал финалистом премии «Наследие Херстон/Райта». Некоторые критики тем не менее сочли, что роман не получил должного внимания. Мод Ньютон, например, озаглавила свою рецензию «“Доминион”» был встречен молчанием»[6]. При этом Калвина Бейкера считают

[6] Newton, Maud. “The silence that greeted *Dominion*.” *Maudnewton.com* (December 28, 2006). https://maudnewton.com/2006/12/the-silence-that-greeted-dominion/

одним из наиболее оригинальных современных афроамериканских писателей[7]. Критик Дейл Пек, например, считает, что Бейкер — писатель, «менее пресыщенный, чем Колсон Уайтхед» и «менее китчевый, чем Тони Моррисон»[8], а Д.Э. Дарем отмечает, что «Бейкер расширил границы афроамериканской литературы», и надеется, что «он и другие писатели будут отталкиваться от этой амбициозной попытки». Он особо подчеркивает необычность структуры романа, который «прошит, словно лоскутное одеяло, инкорпорирует классические влияния и трудности раннего американского фронтира, создавая из них уникальный портрет в стиле пэчворк»[9]. В разнообразии приемов, использованных в этом романе, искусном переключении стилистических кодов, умении выстроить действие, охватывающее целое столетие, и сохранить при этом драматическое напряжение, Бейкер демонстрирует незаурядное мастерство, которое позволяет причислить его к наиболее интересным современным афроамериканским писателям.

REFERENCES

Ignatiev 1994 — Ignatiev, Noel. "The Revolution in African-American Exuberance." *Eighteenth-Century Studies* 27, no. 4 (1994): 605–613.

Johnson 1998 — Johnson, Charles, and Patricia Smith. *Africans in America. America's Journey Through Slavery*. Orlando, FL, 1998.

Poirier 2002 — Poirier, Noel B. "A Legacy of Integration: The African American Citizen-Soldier and the Continental Army." *Army History* 56 (Fall 2002): 16–25.

Weever 1991 — Weever, Jacqueline de. *Mythmaking and Metaphor in Black Women's Fiction*. New York, 1991.

© 2026, Ю.В. Стулов
Дата поступления в редакцию: 21.04.2026
Дата одобрения рецензентами: 10.05.2026
Дата публикации: 25.06.2026

© 2026, Yuri V. Stulov
Received: 21 Apr. 2026
Approved after reviewing: 10 May. 2026
Date of publication: 25 Jun. 2026

[7] Chideya, Farai. "Novelist Calvin Baker Considers the Word Slavery Made." *National Public Radio* (May 22, 2007). https://www.npr.org/transcripts/10329537

[8] Peck, Dale. "*Dominion* by Calvin Baker." *New York Magazine* (May 26, 2007). https://nymag.com/arts/books/features/2007/32390/.

[9] Durham, David Anthony. "A Mythic Tale of Blacks in Early N.C." (November 1, 2006). https://acaciatrilogy.blogspot.com/2006/11/review-of-calvin-bakers-dominion.html.

Литература двух Америк. 2026. № 20. *Literature of the Americas,* no. 20 (2026)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-342-381
https://elibrary.ru/RBGMOV
УДК 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Максим ГУДКОВ

«ШУТКА ИЗ СТРАНЫ СОВЕТОВ»: ВОДЕВИЛЬ В.П. КАТАЕВА «КВАДРАТУРА КРУГА» НА БРОДВЕЕ (1935)

Аннотация: В центре исследования находится проблема сценического бытования в США водевиля В.П. Катаева «Квадратура круга» (1928). Судьба отечественного произведения на подмостках Нового Света исследуется в широком контексте политических и культурных советско-американских отношений межвоенного времени, в том числе внимание уделяется политике СССР в вопросах семьи, что особенно важно для катаевского водевиля и его бытования на Бродвее (1935). На основе материалов, находящихся в фондах Нью-Йоркской публичной библиотеки исполнительских искусств, Чикагской публичной библиотеки, Библиотеки Хоутона при Гарвардском университете (г. Кембридж), а также в архиве В.П. Катаева в Одесском литературном музее, Музее Московского Художественного академического театра, РГАЛИ и РГАСПИ, дается анализ сценического воплощения пьесы Катаева на Бродвее, ее рецепции заокеанской критикой и зрителем. К анализу проблемы также привлекаются воспоминания внучки писателя В.Э. Катаевой. Дается краткая биографическая справка и характеристика обладателей авторских прав на водевиль Катаева в США — Ю. Лайонса и Ч. Маламута. Приводятся наиболее репрезентативные примеры внесенных ими изменений и вставок в текст советского оригинала, спровоцировавших полемику в американской критике. Исследование позволяет расширить представления о сценической судьбе советской драматургии в США и уточнить картину культурных связей между двумя странами в межвоенный период XX в.

Ключевые слова: В.П. Катаев, пьеса «Квадратура круга», советская драматургия, американский театр, Бродвей, «красные тридцатые» в истории США, советско-американские литературные и культурные связи

Информация об авторе: Максим Михайлович Гудков, старший преподаватель, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7–9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3956-4981. E-mail: m.gudkov@spbu.ru.

Для цитирования: *Гудков М.М.* «Шутка из Страны Советов»: водевиль В.П. Катаева «Квадратура круга» на Бродвее (1935) // Литература двух Америк. 2026. № 20. С. 342–381. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-342-381

Автор статьи выражает глубокую признательность внучке В.П. Катаева Валентине Эдуардовне Катаевой за поддержку, раритетные документы и воспоминания, а также Мэри Хегерт, Майе Терхун и Кристин Джейкобсон — сотрудникам Библиотеки Хоутона при Гарвардском университете (Houghton Library, Harvard University, Кембридж, штат Массачусетс, США) за оказанное внимание и щедро подаренные материалы о бродвейской постановке «Квадратура круга», находящиеся в Фонде Г.У.Л. Дейны. Кроме того, настоящее исследование оказалось бы невозможным без помощи и ценных советов современного отечественного эксперта по творчеству В.П. Катаева, автора книги «2 брата: Валентин Катаев и Евгений Петров на корабле советской истории» (М.: АСТ, 2025) Сергея Станиславовича Белякова. Автор также благодарит Главного хранителя Музея МХАТ Эдуарда Эдуардовича Фомченко за предоставленные материалы мхатовской постановки «Квадратура круга» (1928).

Литература двух Америк. 2026. № 20.

Literature of the Americas, no. 20 (2026)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-342-381
https://elibrary.ru/RBGMOV
UDC 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Maxim GUDKOV

"A JEST FROM THE COUNTRY OF SOVIETS": VALENTIN KATAYEV'S VAUDEVILLE *SQUARING THE CIRCLE* ON BROADWAY (1935)

Abstract: The study focuses on the stage existence of Valentin Katayev's vaudeville *Squaring the Circle* (*Kvadratura kruga*, 1928) in the USA. Its stage production on Broadway (1935) is investigated in the wide context of political and cultural Soviet-American connections during the interwar period. The production became the most merchantable one of all few Soviet plays on Broadway (1935). The study dedicated to the reception of Katayev's play and its production in the USA draws on the materials from the collections of the New York Public Library for the Performing Arts, Chicago Public Library and the Houghton Library (Harvard University, Cambridge, Mass.) as well as Valentin Katayev's archive at the Odessa Literary Museum, Museum of the Moscow Academic Art Theater, Russian State Archives. The memoirs of the writer's granddaughter, Valentina Katayeva, are also used to analyze the problem. The study provides a brief biographical sketch and a characteristics of Eugene Lyons and Charles Malamuth, the copyright holders of Katayev's vaudeville in the United States. The paper gives some vivid examples of the changes and insertions they made to the Soviet original play, which sparked a debate in American criticism. The study is aimed at expanding the existing knowledge about the stage history of Soviet plays in the USA and Soviet-American literary and cultural links during the interwar period.

Keywords: Valentin Katayev, play *Squaring the Circle* (*Kvadratura kruga*), Soviet dramaturgy, American theatre, Broadway, "Red Thirties" in US History, Soviet-American cultural links

Information about the author: Maxim M. Gudkov, Senior Lecturer, St. Petersburg State University, Universitetskaya emb., 7–9, 199034 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3956-4981. E-mail: m.gudkov@spbu.ru

For citation: Gudkov, Maxim. "'A Jest from the Country of Soviets': Valentin Katayev's vaudeville *Squaring the Circle* on Broadway (1935)." *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 342–381. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-342-381

Acknowledgements: The author of the article expresses his deep gratitude to Valentina Katayeva, writer's granddaughter, for her support, rare documents, and memories, as well as to Mary Haegert, Maya Terhune and Christine Jacobson, the staff of the Houghton Library (Harvard University, Cambridge, Mass.), for their attention and generously donated materials about the Broadway production of *Squaring the Circle* from Henry Wadsworth Longfellow Dana papers. In addition, this research would not have been possible without the help and valuable advice of Sergei Belyakov, a reputed Russian expert on the Valentin Katayev's works, and the author of the book *Two Brothers: Valentin Katayev and Evgeny Petrov on the Ship of Soviet History* (Moscow: AST Publ., 2025). The author is also grateful to Eduard Fomchenko, the Chief Curator of the Moscow Art Theatre Museum, for the materials on the Moscow Art Theatre production of *Squaring the Circle* (1928).

В.П. Катаев с женой Эстер и дочкой Женей возле автомобиля «Форд», купленного в США на часть авторского гонорара за бродвейскую постановку «Квадратуры круга». Москва, 1936 г.
Источник: Из семейного архива Валентины Эдуардовны Катаевой.

В 1936 г. из США в СССР писателю Валентину Петровичу Катаеву (1897–1986) был доставлен стильный легковой автомобиль «Форд» глубокого, насыщенного синего цвета — «Вашингтон Блю», — который тот подарил своей жене Эстер на рождение дочери Жени («Хотя иногда и Валентин Петрович садился за руль. Мандельштамов по Москве Катаев будет возить сам» [Беляков 2025: 419]). Машина была куплена в США младшим братом Катаева писателем Евгением Петровым на авторский гонорар, который причитался за постановку на Бродвее катаевской комедии «Квадратура круга»[1]. На лето 1936 г. семья писателя уехала на подмосковную Клязьму, где снимала дачу; туда и была доставлена новая машина. В родной для Катаева Одессе в Литературном музее хранится его письмо, адресованное находившимся тогда в Соединенных Штатах И. Ильфу и Е. Петрову и датированное 11 ноября 1935 г. Оно заканчивается настоятельной просьбой, полной фирменной катаевской иронии:

> <…> Теперь о моих делах:
>
> Очень вас прошу — получите и получайте в дальнейшем все, что мне причитается с Лайонса. Если вы с ним не хотите иметь дело — то через Маламута; или как найдете лучшим. Я боюсь, чтобы он не замотал денег. Пусть деньги будут у вас. Я потом ими распоряжусь.
>
> В расчете Лайонса-Маламута сказано, что за седьмое и десятое октября мне следует столько-то. Что это значит 7 и 10? Даты

[1] Себе же Ильф и Петров тоже купят в США за 572 доллара новенький «Форд», только другого цвета — «кар благородного мышиного цвета» (*Ильф А.И.* Евгений Петров. Письма. 1911–1942 // Дом князя Гагарина: сборник науч. ст. и публ. Одесса: Одесский литературный музей, 2017. Вып. 8. С. 233).

спектаклей? А сколько всего было, или есть, или будет спектаклей? Очень прошу вас написать подробно[2]. Надеюсь, что вы будете еще в Америке месяца 2–3, не меньше[3]. Во всяком случае, если вы соберетесь уезжать, то немедленно телеграфируйте за мой счет (по удешевленному тарифу) и ждите инструкций телеграфных. Собирайте, собирайте деньги своему соавтору. Если наберете на автомобиль — покупайте и посылайте. Пусть это будет даже паршивенький форд 34 года, уже подержанный. Здесь говорят, что за 300 (долларов) можно свободно купить такой. Да 100 на пересылку. Итого 400–450. Во всяком случае, вам виднее. А если судьба улыбнется, покупайте хорошее что-нибудь. Деньги мои не растратьте, за то вас бог накажет. Это сиротские деньги. Привезите мне в подарок много писчей бумаги (это даже на худой случай за мой счет), по две рубахи с рыла (или одну очень хорошую с рыла) и т. п. Натурально, по галстуку по два! Ну, нежно вас целую. Пишите. Не ленитесь. Ваш друг, брат и сват Старик Саббакин[4].

Судя по тому, что Ильф и Петров купили Катаеву в Америке абсолютно новый — а не «паршивенький и уже подержанный»! — «Форд» («Собакину куплен и выслан форд 36-го года, синий»[5], — писал Е. Петров своей жене), с высокой долей вероятности можно заключить, что им удалось-таки получить в США если не весь гонорар, то хотя бы его часть за бродвейскую «Квадратуру круга».

Если учесть, что авторское вознаграждение Катаева зависело от количества бродвейских представлений, которые продолжали идти и после того, как Ильф и Петров покинули Новый Свет, то становится очевидным, что оставались невыплаченными создателю

[2] Премьера пьесы на Бродвее состоялась 3 октября 1935 г. Мы тоже не можем объяснить, почему в письме указываются два показа именно за 7 и 10 октября. 7 октября Е. Петров и И. Ильф только причалили в порт Нью-Йорка из Франции. Посмотрят бродвейскую постановку «Квадратуры круга» они чуть позже — 17 октября. На момент написания этого письма Катаева она все еще шла в прокате, выдержав 108 представлений.

[3] Визит Е. Петрова и И. Ильфа в США продлился четыре месяца — с 7 октября 1935 г. по 27 января 1936-го, т. е. с момента написания данного письма они действительно пробудут в Новом Свете еще три месяца. По дороге из Нью-Йорка в Голливуд они посетят в том числе и автомобильные заводы Генри Форда Ford Motor Company в Дирборне (шт. Мичиган) и Чикаго (шт. Иллинойс). Кроме «синего фордика» они также привезли Катаеву из Америки холодильник.

[4] *Ильф А.И.* Евгений Петров. Письма. 1911–1942. С. 268.

[5] Там же.

комедии еще кое-какие деньги. Их он, скорей всего, получит гораздо позже. Именно об этом сообщает современный отечественный эксперт по катаевскому творчеству С.С. Беляков:

> Пройдет почти тридцать лет (после бродвейской премьеры «Квадратуры круга». — *М.Г.*), и Катаев во время поездки по США получит гонорар за те спектакли на Бродвее [Беляков 2005: 104–105].

Этот факт подтверждается воспоминаниями компаньона второй американской поездки писателя в 1963 г. (первая — состоялась летом 1959-го) драматурга В.С. Розова:

> В Америке Катаев получил гонорар за свою поставленную еще в двадцатые годы пьесу (мы тогда были членами Бернской конвенции, Катаеву полагался гонорар)[6].

Память Розова немного его подводит (поправим годы: не в 1920-е, а в 1930-е; и насчет конвенции Розов ошибается: СССР присоединился к Бернской конвенции об охране литературных и художественных произведений гораздо позже — в 1995 г.), но в самом факте он был прав: о полученном гонораре он слышал явно от самого Катаева в ту американскую поездку 1963 г.

Чем же «Квадратура круга» оказалась столь притягательна для бродвейского зрителя? Вдруг обнаружилось (!), что советские люди умеют не только изнурительно строить новую жизнь, стоически превозмогая все лишения и трудности, но и могут шутить, смеяться, у них тоже есть чувство юмора. Водевиль (это авторское определение жанра) Катаева, который в США имел подзаголовок «шутка» (“jest”), стал первой современной комедией из СССР, увидевшей свет рампы Нового Света[7]. Кстати, именно так жанр катаевской пьесы определил

[6] *Розов В.С.* Феномен Катаева // Юность. 1995. № 6. С. 4; *Розов В.С.* Удивление перед жизнью. Воспоминания. М.: АСТ, 2014. С. 117.

[7] «Феерическая комедия» В.В. Маяковского «Клоп», показанная в Нью-Йорке весной 1931 г., не в счет, так как была поставлена и сыграна любительским «Театром драматургов» (Theatre “The Dramawrights”) и шла на сцене всего две недели [Гудков 2024]. То же самое касается и постановки 1933 г. комедии Катаева «Растратчики» в режиссуре Г. Бибермана под Нью-Йорком в Вестчестерском окружном центре (Westchester County Centre). См., например: “Plays for White Listed.” *New York Times* (April 9, 1933): 2. Стоит только сожалеть, что в межвоенное время на американских подмостках не появились лучшие образцы советской

К.С. Станиславский, принимая в начале 1928 г. ее в репертуар МХАТа: «Я бы не побоялся и на афише написать “шутка”. <…> умная, талантливая шутка Катаева»[8].

До нее на американской сцене были поставлены шесть советских драм, в которых поднимались серьезные общественные и политические вопросы: «Человек с портфелем» А.М. Файко (1928), «Пурга» Д.А. Щеглова (1929), «Константин Терёхин (Ржавчина)» В.М. Киршона и А.В. Успенского (1929), «Бронепоезд 14-69» В.В. Иванова (1930 и 1931), «Рычи, Китай!» С.М. Третьякова (1930) и «Егор Булычов и другие» М. Горького (1934). И вдруг после всего этого американцы видят легкую и забавную историю. Почти все американские рецензии на нее уже в названии отмечали неожиданный для них жанр: «Известный советский фарс», «Комедия из России», «Шутка из Страны Советов», «Советское чувство юмора» и т. д. А ведь в смысле сценического импорта комедия является наиболее сложным жанром, поскольку необходимо сохранить и передать юмор автора в переводе на иностранный язык. Важной составляющей юмора является игра слов и двойные значения, которые подчас не подлежат переводу. Но, пожалуй, самым сложным для понимания американцев был комический конфликт советского оригинала, юмор ситуации, порожденной реальностью России тех лет.

Подобным образом жениться
Ни в коем разе не годится.
И кто уж тут на ком женатый,
Не разберет медведь рогатый (КК: 121)[9].

Такой экспромт родился у незадачливого пролетарского поэта Емельяна Черноземного из катаевской «Квадратуры круга», когда тот увидел двух комсомольцев-молодоженов, страстно обнимающих

комедиографии — «Мандат» и «Самоубийца» Н.Р. Эрдмана, «Зойкина квартира» и «Багровый остров» М.А. Булгакова, «Лира напрокат» и «Чужой ребенок» В.В. Шкваркина.

[8] Цит. по: *Горчаков Н.М.* Работа К.С. Станиславского над советской пьесой // Вопросы режиссуры (Сборник статей режиссеров советского театра). М.: Искусство, 1954. С. 101, 108.

[9] Здесь и далее текст пьесы цит. по изд.: *Катаев В.П.* Квадратура круга (водевиль в трех действиях) // Катаев В.П. Собр. соч.: в 10 т. Т. 9. М.: Худож. лит., 1986. Ссылки на это изд. даются в тексте статьи в скобках с пометой «КК» и указанием страниц.

не свою законную супругу, а «благоверную» товарища. Самая что ни на есть настоящая «история про обмен женами, которая попахивала бы лихим развратом, если бы не чистота чувств» [Шаргунов 2017: 246]. Ведь молодые, но уже женатые, действительно любят чужую «половину», жаждут зарегистрировать в ЗАГСе новую «ячейку общества» и страшно переживают по этому поводу: «Хорошо ли это будет с точки зрения *новой* семейной морали?» (КК: 116. Курсив мой).

Страна, провозгласившая создание человека новой породы, утверждала собственную этику, в которой и запутались новобрачные катаевского водевиля. Ведь

> что нужно для прочного брака? Сходство характеров, взаимное понимание, классовая принадлежность, общая политическая установка, трудовой контакт. Сходство характеров? Есть. Взаимное понимание? С полуслова. Классовая принадлежность? Имеется. Общая политическая установка? А что же! Трудовой контакт? Ого! Так в чем же дело? Может быть, любовь? Социальный предрассудок, кисель на сладкое, гнилой идеализм… (КК: 90).

Действие «Квадратуры круга», написанной в 1928 г., происходит в Москве в первое десятилетие Советской власти. В новом государстве, порывавшем со всем прошлым, менялось также отношение к семье и браку [см. Графова 2019]. «Революция лишила нас накопленной веками морали. Этим объяснялся нигилизм, а иногда и цинизм нэповских времен», — вспоминал младший брат В.П. Катаева Е. Петров[10]. Основоположники социалистической юстиции изначально декларировали, что «семья является первичною формою рабства»[11], институт, «отмирающий» по мере развития социализма. Если до Октябрьской революции в России функции регистрации актов гражданского состояния выполняла церковь, то уже в 1917 г. вышли два декрета за подписью В.И. Ленина — «Об отмене брака» и «О гражданском браке, о детях и о ведении книг актов состояния». В последнем из них значилось:

[10] *Петров Е.* Мой друг Ильф / сост. и коммент. А.И. Ильф. М.: Текст, 2001. С. 116.

[11] Брак и семья. Тезисы к проекту Кодекса о браке, семье и опеке / предисл. П.И. Стучка. М.: Изд-во Коммунистической академии, 1926. С. 8.

> Российская республика впредь признает лишь гражданские браки. Гражданский брак совершается на основании следующих правил: лица, желающие вступить в брак, словесно объявляют или подают о том, по месту своего проживания, письменное заявление в Отдел Записей Браков и Рождений при Городской (Районной, Уездной или Волостной Земской) Управе. Церковный брак наряду с обязательным гражданским является частным делом брачующихся[12].

Желающим вступить в брак достаточно было явиться в специально созданный отдел по записи актов гражданского состояния (ЗАГС) и подать заявление. С этого момента пара могла считать себя законными супругами. Заявления не принимались лишь от лиц мужского пола младше 18 лет и девушек младше 16 лет, от родственников по прямой линии, от уже состоящих в браке и от умалишенных.

В следующем, 1918 г., «Кодекс законов об актах гражданского состояния, брачном, семейном и опекунском праве» окончательно утвердил положение о том, что браки регистрируются исключительно гражданской властью — отделами ЗАГСа. Отныне законным признавался лишь тот брак, который был заключен в государственных учреждениях. Церковное венчание полностью теряло всякую гражданскую и юридическую силу. Следовательно, церковное представление о нерасторжимости брака — «…Итак, что Бог сочетал, того человек да не разлучает» (Мк. 10:2–12) — превратилось в пустой звук. В атеистической Советской России «сочетал» не Бог, а ЗАГС, что передавалось новым глаголом «расписаться» (либо «записаться»). Именно это и сделали герои катаевского водевиля:

> Людмила. Бить тебя до сих пор было некому. Погоди, дорогой супруг, теперь уж я за тебя возьмусь!
>
> Вася. Правильно. Возьмись, бери меня в работу. На то и расписывались <…>.
>
> Абрам. Черт бы его побрал, из-за этого паршивого загса я опоздал на бюро ячейки. Ты не опоздала? Я тебя спрашиваю, для чего это нужно? Как будто бы нельзя без регистрации. Кому от этого холодно?
>
> Тоня. Уступка мелкой буржуазии (КК: 86, 89).

[12] Декрет о гражданском браке, о детях и о ведении книг актов состояния // Известия ЦИК и Петросовета рабочих и солдатских депутатов. 1917. 20 декабря. № 256. С. 7.

Заурядность процедуры вступления в брак в 1920-е гг. точно определяет В.В. Гудкова:

> Так как житель России тех лет, чтобы выжить, должен был быть занесенным в разнообразные списки (перечни получающих хлебные карточки и пайки, талоны на одежду и обувь, жилищные очереди и пр.), то и оформление брака в виде еще одной «записи» занимает место в ряду будничных необходимостей [Гудкова 2008: 152].

Формирующееся в советской России новое семейное право впервые в Европе разрешало замужним женщинам сохранять девичью фамилию. Декрет 1920 г. признал право на прерывание беременности (впервые в мире). И, наконец, в 1926 г. (время действия катаевской «Квадратуры круга») «Кодекс законов о браке, семье и опеке», подготовленный Народным комиссариатом юстиции, предельно упростил процедуры заключения и расторжения браков:

> Мы в целях искоренения всякого порабощения должны предоставить обоим супругам *неограниченное никаким сроком право расторжения брака*, т. е. *развод* по одностороннему заявлению *в любое время*[13].

Узаконивался незарегистрированный, но фактически существующий брак — «свободный союз», а для развода теперь требовалось лишь заявление, которое одному из супругов можно было послать в ЗАГС на почтовой открытке [см.: Грейг 2014: 295–296].

В конце 1925 г., накануне принятия новых законов о браке и разводе, они широко обсуждались общественностью [см., например: Одесский, Фельдман 1997: 754–757]. В начале следующего, 1926-го, были изданы «Тезисы к проекту Кодекса о браке, семье и опеке», цель которых «заключалась прежде всего в выработке <…> правильного, революционно-марксистского подхода к данному практическому вопросу»[14]. Проживавший в Кремле поэт Демьян Бедный отозвался на актуальную тему поэмой «Всерьез и… ненадолго, или Советская женитьба» с подзаголовком «Юридический трактат», в которой

[13] Брак и семья. Тезисы к проекту Кодекса о браке, семье и опеке. С. 20. Курсив авторов Кодекса.

[14] *Стучка П.И.* Предисловие // Брак и семья. Тезисы к проекту Кодекса о браке, семье и опеке. С. 4.

заявлял о недопустимости пренебрежительного отношения к браку в современных условиях:

> Мужику чехарда наша бракоразводная
> Не совсем по нутру.
> «Семья на ветру.
> Развалилась от первой уже непогоды.
> Черт побрал бы их, легкие эти разводы!». <…>
> Чтобы знали Иван и Машутка,
> Что их брак — не такая пустяшная шутка,
> Не комедия — «здравствуй — прощай», —
> «Обзаконясь», игривость свою сокращай,
> Не швыряйся семьею в беспутнейшем раже.
> Знай: советский закон в этом деле на страже[15].

В защиту закона выступил нарком просвещения А.В. Луначарский:

> Мы считаем, что и мужчина, и женщина должны быть свободны в своей судьбе. Если ты заключил брак неудачный, если тебе этот брак перестал нравиться, — будь ты мужчина или женщина, — твоя *обязанность* его расторгнуть, возродить те живые силы, которые гибнут в этом браке, истощаются в нем, изранваются в нем[16].

19 ноября 1926 г. после внесения ряда изменений «Кодекс законов о браке, семье и опеке» был принят. Как показало время, советское брачно-семейное законодательство явилось в середине 1920-х–1930-х гг. «оправданием свободных, ни к чему не обязывающих связей, <…> облегчившее и демократизировавшее процедуру развода» [Лебина 2018: 235–236]. Расторгнуть брак в СССР в эти годы было не только просто, но и очень дешево: штраф за просроченный паспорт составлял 50 рублей, а плата за развод — лишь 6. Число

[15] *Бедный Д.* Всерьез и… ненадолго, или Советская женитьба // Бедный Д. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5: Стихотворения, повести и поэмы, 1923–1925. М.: Худож. лит., 1965. С. 237, 240.

[16] *Луначарский А.В.* О быте. М.; Л.: Гос. изд-во, 1927. С. 35. Курсив А.В. Луначарского. Эта брошюра представляет собой переработанную стенограмму доклада Луначарского, с которым он выступал в Ленинграде 18 ноября 1926 г.

бракоразводных процессов стремительно увеличилось. Вот как, например, выглядела ситуация в городе на Неве:

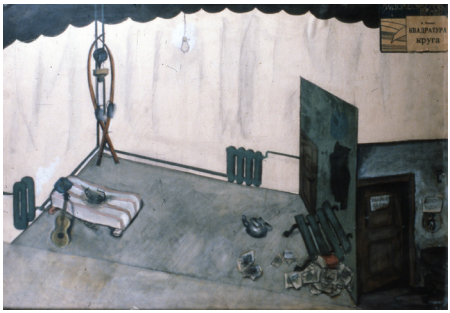
> В 1927 году в Ленинграде было 15969 разводов, за первые три месяца этого года (1928-го. — *М.Г.*) число разводов достигло 5007. Особенно много так называемых «односторонних» разводов, когда разводящийся не спрашивает согласия другого супруга. <…> Как иллюстрацию легкого отношения к браку и разводу, следует привести такие яркие цифры: за первую четверть 1928 года в Ленинграде из 100 разводов свыше 35 проц. падает на браки, длившиеся до трех месяцев[17].

Над такими поспешными браками и посмеялся добродушно Катаев в своей «Квадратуре круга». Два приятеля-комсомольца Вася и Абрам, закоренелые холостяки, ютятся в одной комнате муниципализированного дома. И вдруг, не сговариваясь, они женятся — Вася на «мещанке» Людмилочке, а Абрам на передовой Тоне. Не предупредив друг друга, новоиспеченные счастливые мужья приводят своих официальных супруг жить к себе в общую комнату. Но вскоре каждый понимает, что ошибся в выборе и любит жену приятеля. В финале истории им удается исправить ситуацию, и все четверо обретают счастье.

«Квадратура круга» (изначально пьеса называлась по-иному — «Черный петух») писалась Катаевым специально для молодых актеров Московского Художественного Академического театра. Ее премьера состоялась 12 сентября 1928 г. Постановку осуществил начинающий режиссер Н.М. Горчаков под художественным руководством Вл.И. Немировича-Данченко (тот только что вернулся в Москву после трехлетнего пребывания в США). Художником выступил дебютант Владимир Иванович Козлинский (1891–1967), который впоследствии оформит более тридцати спектаклей в театрах Москвы и Ленинграда, а также станет главным художником Московского театра имени Ленинского комсомола. Для мхатовской «Квадратуры круга» он выстроил на сцене пустую коробку молодежного общежития. Сцена-комната была практически голой: на эскизе условные кремовые стены из занавеса на колечках не до верху, справа сверху нашиты мхатовская эмблема с чайкой и того же формата

[17] [*Проф. Люблинский*]. О брошенных женах // Ленинградская правда. 1928. 3 ноября. № 257 (4058). С. 5.

надпись: «Квадратура круга». Серые батареи и трубы, самодельная кровать в виде матраца на кирпичах с синей подушкой сверху, на полу рядом с кроватью гитара стоймя «лицом к зрителю», справа у серой перегородки стоит принесенная в общежитие садовая скамья, рядом с ней груда бумажных листов, книга и чайник, за перегородкой в серой стене дверь и раковина.



Козлинский В.И. Эскиз сценографии к спектаклю «Квадратура круга». МХАТ, 1928. Источник: Музей МХАТ. КП-27462/120. [Э-1744].

Действие комедии Катаева происходит в одной единственной локации — в «большой, пустынной запущенной комнате в московском муниципализированном доме» (КК: 85). Забегая вперед, отметим, что эта ее особенность (наряду с «малочисленностью» действующих героев и легкостью жанра) сделала катаевское произведение столь привлекательным для американских театральных деятелей и особенно авторов бродвейского спектакля, ведь это существенным образом уменьшало расходы на постановку.

В мхатовской «Квадратуре круга» было два равноправных состава молодых исполнителей, и трудно было сказать, который из них лучше — тот ли, где заняты В.Д. Бендина (домоседка и очаровательная дурочка Людмила), М.А. Титова (независимая юная спортсменка Тоня), М.М. Яншин (жизнерадостный и сомневающийся во всем студент Вася), В.В. Грибков (целеустремленный и озорной комсомолец Абрам) и Б.Н. Ливанов (буйный поэт-самородок, неудачник Емельян Черноземный), или тот, где те же роли играли соответственно Н.А. Ольшевская, О.Н. Лабзина, А.Н. Грибов, И.М. Раевский и Б.Г. Добронравов. «Актеры баловались в ролях, отвечая поддразниваниям ирониста-автора» [Соловьева 2007: 501].

Постановка имела большой успех и была сыграна 646 раз. По числу представлений новых (т. е. написанных после революции 1917 г.) пьес «Квадратура круга» во МХАТе уступала только «Дням Турбиных» М.А. Булгакова. Несомненно, она является одним из самых удачных произведений в советской комедиографии, и ее сценическая

история насчитывает многочисленные постановки как в СССР, так и на Западе[18].

> [«Квадратура круга»] в короткое время обошла почти все сцены мира. Ее играли в Берлине, Париже, Лондоне, Нью-Йорке, в Балканских странах, в Южной Америке и даже Индии и Африке. Играют и до сих пор[19], —

так, не без хвастовства, говорится в автобиографии Катаева, писавшейся в 1958 г.

Водевиль носит название древней и одной из самых известных неразрешимых математических задач, заключающейся в нахождении способа построения квадрата, равновеликого по площади кругу. Эта задача возникла еще на заре человеческой культуры, и ее история охватывает период около четырех тысяч лет. Особенно большое распространение она получила в Древней Греции. О квадратуре круга говорит еще Аристофан в комедии «Птицы» (414 г. до н. э.):

> <…> Здесь линейку я
> Изогнутую приложу и циркулем
> Отмерю расстоянье. <…>
> Затем прямую, тоже по линеечке,
> Я проведу, чтоб круг квадратом сделался[20].

За тысячелетия квадратура круга перешла из разряда чисто математических задач в явление почти философское и даже мистическое:

> <Она> будто <…> является ключом ко многим тайнам природы и что ее решение должно повлечь за собой ряд новых открытий. <…> В этом отношении с нею могут сравниться лишь такие проблемы, как составление «жизненного эликсира», отыскание «философского камня» или изобретение «вечного двигателя»[21].

---

[18] См., например: *Скорино Л.И.* [Примечания к «Квадратуре круга»] // Катаев В.П. Собр. соч.: в 9 т. Т. 7. Пьесы. М.: Худож. лит., 1971. С. 470–472.

[19] *Катаев В.П.* Автобиография // Советские писатели. Автобиографии: в 2 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1959. С. 539.

[20] *Аристофан.* Птицы / пер. С. Апта // Аристофан. Комедии: в 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1983. С. 63–64.

[21] *Перельман Я.И.* Квадратура круга. Л.: Дом занимательной науки, 1941. С. 7–8.

Сегодня понятие «квадратура круга» стало уже идиомой, означающей «неразрешимая задача, абсолютно невозможное, недостижимое»[22], «синонимом в высшей степени трудного, невыполнимого, а потому и безнадежного предприятия»[23]. Для нашего исследования важно отметить, что у О. Генри есть небольшая новелла под названием «Квадратура круга» (“Squaring the Circle”, 1904), входящая в состав его авторского сборника «Голос большого города» (*The Voice of the City*, 1908).

Таким образом, геометрическая проблема, вынесенная в название катаевской пьесы, иронично отражает, с одной стороны, невероятную сложность ситуации, в которую попали ее герои, а с другой — вечность и универсальность этого вопроса. Кроме того, не любовный треугольник, а «любовный квадрат» (четверо юных граждан советского государства) находится в центре произведения. Однако, как оказалось, неразрешимой проблемой стала «Квадратура круга» Катаева и для бродвейской аудитории.

«Сначала показанная американскому зрителю во многочисленных небольших театрах в разных уголках страны»[24], на Бродвее эта советская пьеса впервые была сыграна 3 октября 1935 г. на сцене театра «Лицеум» (Lyceum Theatre). «Очень старомодный небольшой зал»[25], — так об этом театре высказался в одном из своих писем И. Ильф, посмотревший вместе с Е. Петровым бродвейскую «Квадратуру» 17 октября 1935 г.[26] «Небольшим» Ильфу показался зал на 922 места, с двумя ярусами балконов [см.: Botto 2002: 19]. Созданный еще в 1903 г., театр существует и по сей день[27].

---

[22] *Вашкевич Н.Н.* Идиомы. Этимологический словарь. От А до Я. Владимир: Изд. С. Ландышев, 2007. С. 261.

[23] *Рудио Ф.* Обзор истории задачи о квадратуре круга от древности до наших дней // Архимед, Гюйгенс, Лежандр, Ламберт. О квадратуре круга. М.: Едиториал УРСС, 2003. С. 3.

[24] Hatcher, Harlan. “Valentine Katayev and the Theatre under the Soviet.” In *Modern Continental Dramas*, edited by Harlan Hatcher. New York, 1941: 694.

[25] *Ильф И.* «Чем больше проходит времени, тем скорее я приеду…». Письма из Америки // Ильф И., Петров Е. Одноэтажная Америка. Письма из Америки. М.: Текст, 2012. С. 433.

[26] В так называемом «Американском дневнике» И. Ильфа за 17 октября 1935 г. значится сухая фраза: «“Квадратура круга” в театре “Лицей”». См.: *Ильф И.* Американский дневник (1935–1936) / публикация А.И. Ильф // Литературное наследство. Т. 74. Из творческого наследия советских писателей. М.: Наука, 1965. С. 547.

[27] См.: Lyceum Theatre. *Internet Broadway Database*. https://www.ibdb.com/theatre/lyceum-theatre-1245.

Естественно, что американцев советская пьеса привлекала не только своими художественными качествами:

> Заграничному обывателю веселила кровь эта беззаботная и довольно бессмысленная шутка: с одной стороны — все казалось экзотическим, открывалось окно в диковинный советский быт, с другой — тема «отношений» занимает всех [Шаргунов 2017: 249].

Христианские нормы, традиционные для старой России и объявлявшиеся советскими идеологами «буржуазными предрассудками», по-прежнему продолжали формировать уклад жизни в США. Поскольку Америка всегда была страной религиозной, а основные религиозные конфессии свято чтут институт брака, то разводы там были делом весьма предосудительным. Несмотря на то, что в США в годы между двумя мировыми войнами активно действовало движение суфражизма, американские пары, решившиеся развестись, все равно должны были проходить через сложную, долгую, а главное — позорную судебную процедуру. «Брак для американца — это очень серьезно. Здесь невозможна такая постановка: давай, мол, поженимся, а там видно будет» [Баскина 2003: 126]. А ведь именно «такая постановка» вопроса и составляла суть катаевской «Квадратуры круга».

Вывернутые наизнанку в «красной» России вековые устои человеческих отношений — теория «свободной любви», легализация абортов[28], новое ви́дение «социалистической семьи» — не могли не шокировать американцев. В Соединенных Штатах в это время выходили издания, подробно знакомящие с нравами советского общества (например, книга «Супружество и нравственные нормы в Советской России» Анны-Луизы Стронг[29]). Исследование большого почитателя Советской России, очевидца Октябрьской революции Альберта Риса Уильямса «Советы» (1937) содержало главы «Как в Советском Союзе заключаются браки» и «Как люди разводятся». А.Р. Уильямс отмечает:

[28] В Америке аборты были легализованы решением Верховного суда лишь в 1973 г., т. е. после так называемой «сексуальной революции» 1960-х.

[29] Strong, Anna Louise. *Marriage and Morals in Soviet Russia*. Girard, KS, 1927. 64 p. Здесь и далее перевод с английского мой.

> Поскольку брак является добровольным союзом, он определяется желанием обеих сторон. Для его регистрации в СССР достаточно того, чтобы стороны подали в ЗАГС соответствующие заявления. А вот для расторжения же брака довольно обращения одной из сторон. <…> Столь простая бракоразводная процедура приводит в Советах к огромному количеству распавшихся семей. Если в 1935 г. (год, когда «Квадратура круга» шла на Бродвее. — *М.Г.*) в Соединенных Штатах из ста зарегистрированных браков лишь 18 закончились разводом, то в Советском Союзе эта цифра в два раза больше — 38[30].

Выходящий за пределы художественной сферы интерес американцев к «Квадратуре круга» подчеркивался бродвейской критикой:

> Водевиль товарища Катаева представляет для нас интерес как своеобразный и крайне ценный путеводитель. Он ведет нас не по таким туристическим местам, как шоколадные фабрики, колхозы или лагеря отдыха горожан, а по грязной комнате в одном из современных муниципальных многоквартирных домов Москвы. Он знакомит нас с новым порядком — с миром убожества, где канарейка считается буржуазным достоянием, зубная щетка приравнивается к платяному шкафу, еды не хватает, любовь равняется «солидарности», брак заключается путем регистрации, а развод — просто отмена этой самой регистрации, и все разговоры изобилуют именами Маркса и Ленина, а также такими фразами, как «диалектика», «идеология», «партия». Все это крайне интересно и позволяет заглянуть в дома, в которые обычно не пускают иностранцев, посещающих СССР[31].

Бродвейская постановка «Квадратуры круга» вызвала жаркие споры, причем не столько художественного, сколько идеологического характера. Хотя в программке спектакля и заявлялось, что сценическая адаптация «содержит правки, которые нисколько не меняют точку зрения оригинального текста»[32], тем не менее, она существенным образом отличалась от советского оригинала. Главная полемика как

[30] Williams, Albert Rhys. *The Soviets*. New York, 1937: 297.

[31] Brown, John Mason. "*Squaring the Circle*, A Comedy from Russia." *New York Evening Post* (October 4, 1935): 8.

[32] "*Squaring the Circle*." Playbill: 4.

Дмитрий Остров. Фото 1935 г. Источник: Нью-Йоркская публичная библиотека исполнительских искусств. T-Pho-B. Ostrov, Dmitri.

раз и развернулась вокруг того, кто же именно повинен во вмешательстве и внесении значительных изменений в советский оригинал — переводчик или постановщик? Найти ответ на этот вопрос оказалось не так просто, потому что информация об авторстве адаптации во многих источниках разнится.

Режиссером спектакля выступил наш соотечественник Дмитрий Остров, о котором не осталось почти никакой информации в американском и отечественном театроведении. Известно лишь, что он начал работать на Бродвее в 1931 г., а постановка «Квадратуры круга» в 1935-м явилась его последним проектом на коммерческой сцене США[33].

Авторами перевода «Квадратуры круга» на английский язык были Ю. Лайонс и Ч. Маламут[34]. Очевидно, что оба являлись правообладателями водевиля Катаева в США, с которыми советский писатель подписал соответственное соглашение: это следует и из того, что авторский гонорар Е. Петров для своего брата требовал именно у них, и из того, что оба американца получили схожие права на пьесу М.А. Булгакова «Дни Турбиных» в США [см.: Мишурская 2012]. Факт их обладания авторскими правами на пьесу Катаева в Новом Свете косвенно подтверждают ламентации писателя, журналиста и редактора радикального еженедельника *New Masses* коммуниста Майкла Голда:

[33] См.: Dmitri Ostrov. *Internet Broadway Database.* https://www.ibdb.com/broadway-cast-staff/dmitri-ostrov-9769.

[34] Чарльз Маламут (Charles Malamuth, 1899–1965) — американский писатель, журналист, лингвист, известный в США как «эксперт по славянским языкам» и «специалист по России». Автор труда «Сталин» (*Stalin*, 1941), в котором собрана незаконченная биография советского диктатора, написанная Л. Троцким. Перевел и другие произведения Катаева: роман «Время, вперед!» (1933) и повесть «Белеет парус одинокий» (1937). Маламут также был первым переводчиком романов И. Ильфа и Е. Петрова «12 стульев» и «Золотой теленок» на английский язык и обладателем авторских прав на их издания в США; в 1937 г. он перевел книгу очерков Ильфа и Петрова «Одноэтажная Америка». «Толстый Чарльз» — так Маламута прозвал И. Ильф (*Ильф И.* Американский дневник (1935–1936). С. 550).

> Насколько я понимаю, Юджин Лайонс и Чарльз Маламут владеют правами на несколько десятков советских пьес в нашей стране. Если все так, то это настоящая катастрофа для их авторов[35].

И Лайонс, и Маламут родились в Российской Империи (первый — под Минском, второй — в Лодзи, ныне Польша) в еврейских семьях, с конца 1920-х до середины 1930-х гг. жили и работали в Москве, неоднократно смотрели «Квадратуру круга» во МХАТе, первыми из иностранных корреспондентов взяли интервью у Сталина (1930). Поначалу сторонники Советского Союза, они в 1934 г. (т. е. еще до бродвейской постановки «Квадратуры круга») изменили отношение к молодому государству и стали убежденными антикоммунистами.

Может, разительная метаморфоза в политических убеждениях переводчиков отразилась в изменениях советского оригинала? В уже цитированном письме И. Ильфа значится:

> Вставлены несколько бродвейских шуточек, от которых автор поморщился бы. Кроме того, приделан конец очень серьезный и философский (насколько *Лайонс и Маламут* (курсив мой. — *М.Г.*), переделывавший пьесу, могут быть философами). <…> Шутки и философию мы, однако, рекомендовали Маламуту удалить. Кстати, они пьесе нисколько не помогают[36].

Юджин Лайонс.
Карандашный портрет 1935 г.
Источник: Marxists Internet Archive.

Остановимся чуть подробнее на биографии Лайонса, — ведь именно он инициировал исследуемую нами постановку на Бродвее

[35] Gold, Michael. “Change the World!” *Daily Worker* (New York) (October 6, 1935): 7.

[36] *Ильф И.* «Чем больше проходит времени, тем скорее я приеду…». Письма из Америки. С. 433.

(«Ее идею предложил Юджин Лайонс, представитель *Variety* в России на протяжении нескольких лет»[37]).

Юджин Лайонс (Eugene Lyons, наст. имя Евгений Натанович Привин, 1898–1985) в 1907 г. вместе с родителями эмигрировал из Российской империи в США, учился в Колумбийском университете.

> Выходец из бедной семьи еврейских иммигрантов из Белоруссии, он с детства впитал социалистические взгляды. <…> Лайонс не был членом компартии США, но принадлежал к массовому отряду попутчиков, разделявших коммунистические взгляды [Супоницкая 2014: 60].

Проработав несколько лет замдиректора ТАСС в США, Лайонс в 1928 г. на время вернулся на свою историческую родину и провел здесь почти семь лет в качестве корреспондента *United Press International* в Москве (1928–1934).

В СССР он «с приятным удивлением обнаружил, что многие его статьи по американской тематике были опубликованы в советских журналах» [Тихий, Куманева 2017: 129]. Особенно повезло в СССР его биографической книге «Жизнь и смерть Сакко и Ванцетти», которая в 1929 г. трижды издавалась в нашей стране[38]. Еще до приезда в Союз Лайонс работал журналистом в Неаполе, где заинтересовался делом в отношении итало-американских анархистов Никола Сакко и Бартоломео Ванцетти, участников движения за права рабочих, которые были в 1920 г. несправедливо осуждены. В Италии Лайонс посетил официальное посольство СССР и предложил свои услуги как связного агента, но был арестован итальянской полицией и выслан во Францию. Вернувшись в США, провел 1921–1922 гг. в Бостоне, работая в защиту Сакко и Ванцетти, часто посещал их в тюрьме[39]. В связи с этим Лайонс упоминается в документальном романе Э. Синклера «Бостон»[40]. Сразу же после казни Сакко и Ванцетти на электрическом стуле — в 1927 г. — Лайонс пишет книгу «Жизнь и смерть Сакко

[37] [Kauf.]. “*Squaring the Circle*.” *Variety* (October 9, 1935): 21.

[38] Lyons, Eugene. *The Life and Death of Sacco and Vanzetti*. New York, 1927. 208 p. Рус. пер.: *Лайонс Ю.* Жизнь и смерть Сакко и Ванцетти / пер. с англ. Г.А. Зуккау, предисл. И. Ионова. М.; Л.: Земля и фабрика, 1929. 232 с.; *Лайонс Ю.* На электрическом стуле / пер. И. Беккера. Л.: Красная газета, 1929. 260 с.; *Лайонс Ю.* Сакко и Ванцетти / Пер. с англ. Г.А. Зуккау. М.: Мосполиграф, 1929. 32 с. («Библиотечка батрака»)

[39] См.: Lyons, Eugene. *Assignment in Utopia*. New York, 1937: 25–27, 34.

[40] *Синклер Э.* Бостон (роман): в 2 т. М.; Л.: Гос. изд-во, 1930.

и Ванцетти», советское издание которой с дарственной надписью он позже преподнесет Сталину. Понятно, что в нашей стране труд американца получил высокие отзывы: «Книга Лайонса останется лучшим и благороднейшим документом эпохи классовой борьбы в Соединенных Штатах, а имена Сакко и Ванцетти — примером мужества и революционной стойкости войдут в историю международного рабочего движения»[41].

В Москве Лайонс познакомился со многими писателями, в том числе и В.П. Катаевым[42] (накануне бродвейской премьеры водевиля в 1935 г. американец писал: «Я близко знаю Катаева уже много лет»[43]). В 1930 г. вместе с И. Ильфом и Е. Петровым Лайонс ездил на открытие Туркестано-Сибирской магистрали (Турксиб). Кроме «Квадратуры круга» он перевел на английский язык несколько советских пьес: «Темп» Н.Ф. Погодина, «Хлеб» В.М. Киршона, «Инга» А.Г. Глебова, «Страх» А.Н. Афиногенова и «Дни Турбиных» М.А. Булгакова. Будучи в СССР, Лайонс занимался приобретением прав на издания и постановки произведений советских писателей. Единственная дочь И. Ильфа Александра Ильинична Ильф (1935–2013), родившаяся в год, когда ее отец вместе с Е. Петровым был в Америке, а на Бродвее шла «Квадратура круга», пишет:

> Так как Советский Союз не был членом международной кампании по авторскому праву, его деятельность носила довольно жульнический характер. 29 января 1934 г. в Москве был подписан контракт Ильфа и Петрова с Лайонсом о передаче ему эксклюзивных мировых прав на американское издание «Золотого теленка» для использования в кино во всех странах, кроме СССР, а также всех прав на публикацию, перевод, инсценировку и сценарий (на английском языке) уже опубликованных рассказов. Договор действовал до 31 декабря 1934 г. Вероятно, писатели не были удовлетворены деятельностью Лайонса, и у них не было особого желания встречаться с ним [в США][44].

[41] *Ионов И.* [Предисловие] // Лайонс Ю. Жизнь и смерть Сакко и Ванцетти. С. VII. См. статью о советской рецепции книги Лайонса и отзывы на нее советских читателей: [Панов, Панова 2025: 510–538].

[42] См.: Lyons, Eugene. *Assignment in Utopia*: 298.

[43] Lyons, Eugene. "Why All Moscow Laughs (Herewith a Few Pertinent Comments on *Squaring the Circle*)." *New York Times* (September 29, 1935): X3.

[44] *Ильф И.* Записные книжки (1925–1937): Полное издание художественных записей / сост., предисл. и коммент. А.И. Ильф. М.: Текст, 2021. С. 303.

В соавторстве с Ч. Маламутом Лайонс перевел «Квадратуру круга» еще в 1931 г., — именно этот год указан в копирайте[45]. Катаевская комедия была издана в США в составленной Лайонсом антологии «Шесть советских пьес»[46] лишь в 1934 г. (однако еще до ее бродвейской постановки). В этом переводе советский водевиль шел на многочисленных сценах Америки в первой половине 1930-х.

К моменту постановки «Квадратуры круга» на Бродвее в октябре 1935 г. Лайонс уже кардинально поменял свое отношение к социалистическому эксперименту в нашей стране: после возвращения из СССР, он выпустил объемную книгу «Командировка в утопию» (*Assignment in Utopia*, 1937), в которой детально рассказал о своем путешествии по СССР, охарактеризовав советский строй как «тоталитарное безумие» (“totalitarian insanity”)[47], а также книги «Московская карусель» (*Moscow Carrousel*, 1935), «Сталин: Царь всея Руси» (*Stalin: Czar of All the Russians*, 1940), а после войны возглавил Американский комитет по освобождению от большевизма (1951–1952).

Согласно традиционной бродвейской практике, «Квадратура круга» до своего проката в Нью-Йорке «обкатывалась» по другим Штатам: например, в середине сентября она довольно успешно игралась в Филадельфии (штат Пенсильвания)[48]. Встретив теплый прием у критики и зрителя, катаевский водевиль оказался на Бродвее, вызвав бурную полемику как со стороны поклонников нового большевистского государства, так — и со стороны его противников.

Многие бродвейские критики были знакомы с напечатанным переводом Лайонса и Маламута 1934 г. и отмечали существенные изменения в сценическом тексте бродвейской постановки. Рецензент *New York Sun* назвал адаптацию «неуклюжей»[49] и деликатно уточнил:

> К сожалению, кто-то счел необходимым добавить много пояснений, которых не было в оригинале. Все эти нововведения

[45] *Six Soviet Plays*. Edited by Eugene Lyons. Boston; New York, 1934. Второй титул.

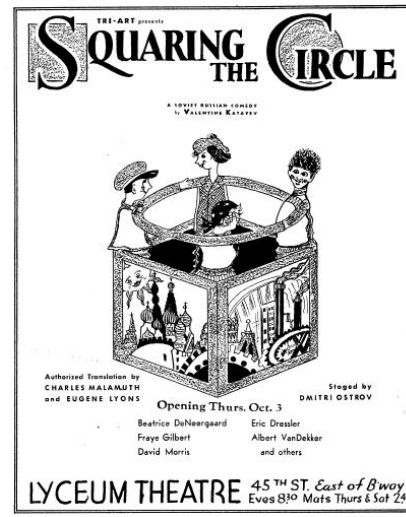
[46] Katayev, Valentin. “*Squaring the Circle (A Jest in Three Acts)*”, trans. by Charles Malamuth and Eugene Lyons. In *Six Soviet Plays*: 85–154.

[47] Lyons, Eugene. *Assignment in Utopia*: 611.

[48] См.: “*Squaring the Circle* Pleases at Broad.” *Philadelphia Record* (September 17, 1935): 6.

[49] Lockridge, Richard. “*Squaring the Circle*, Soviet Comedy, Is Offered at the Lyceum.” *New York Sun* (October 4, 1935): 5.

даны как-то запутанно и отрывочно, в мучительно плохом диалоге, так что первый акт и часть второго не выдерживают никакой критики. Дословный перевод, который опубликован около года назад в издании мистера Лайонса «Шесть советских пьес», был намного смешнее и, как ни странно, лучше написан на разговорном английском языке. Судя по заметке в программке, именно режиссер Дмитрий Остров виноват в том, что он устроил с текстом, предназначенном для невежественных американцев[50].



Премьерный анонс постановки «Квадратуры круга». Нью-Йорк, 1935.
Источник: журнал *New Theatre* (1935, October): 2.

Подобное мнение разделял и критик *New York Evening Journal*:

> Очевидно, что в оригинале «Квадратура круга» куда смешнее, и, конечно же, все новые дополнения, внесенные в опубликованный английский перевод, сильно ей навредили[51].

Ему вторил рецензент *Variety*:

> Адаптация очень слаба; в такой версии пьесу Катаева никогда бы не сыграли в России. <…> Она слишком сильно «приправлена» антисоветскими выпадами, чтобы привлечь внимание ярых американских коммунистов[52].

Новые текстовые изменения и вставки возмутили не только либеральную критику, но и ортодоксальную леворадикальную. Кор-

[50] Ibid.

[51] Anderson, John. "*Squaring the Circle*, Farce on Marriage Gives Few Laughs; Is Routine, Obvious and Dull." *New York Evening Journal* (October 4, 1935): 8.

[52] [Kauf.]. "*Squaring the Circle*."

респондент журнала *New Masses* С. Берншоу опубликовал на страницах этого издания «Письмо к автору “Квадратуры круга”», в котором возмущался:

> Бродвейская постановка не была моим первым знакомством с вашей пьесой. Два года тому назад (т. е. в 1933 г. — *М.Г.*) я уже видел ее на сцене одного крохотного театрика в Вермонте. Публика там состояла почти полностью из фермеров, мелких торговцев, ремесленников, а также приезжих из соседних городков. Ясно, что эти люди понятия не имели ни о советской действительности, ни о часто встречающихся у вас отсылках к диалектическому материализму, ни о партийной организации. Едва ли кто из них понимал значение даже такого слова, как «Октябренок» (“Octobrist”)[53]. Однако я ручаюсь, что каждый вышел из театра, настроенным доброжелательно по отношению к вашей пьесе и более чем просто симпатизирующим вашим героям. Ничего подобного не случилось на Бродвее. Да, когда опустился занавес, зал разразился аплодисментами, но то были «холодные» хлопки, перемежавшиеся злобным смехом. Со всех концов доносились шипение и свист. Все просто упивались своим злорадством, выкрикивая: «Я всегда говорил, что “красные” погубят Россию»[54].

Берншоу сокрушался не случайно, — большинство критиков поняли постановку именно как антисоветский жест:

> Если судить о пророках по их последователям, то эта марксистская история (которую я бы назвал иначе — «Делай, что хочешь») предвещает крах большевизма[55].

В «Письме к автору “Квадратуры круга”» Берншоу называл ответственных за искажение советского оригинала:

---

[53] Ср. признание В. Беньямина из его «Московского дневника»: «Недавно узнал… как именуются дети в коммунистической иерархии. Они называются с того момента, как могут показать на портрет Ленина, “октябрята”» (*Беньямин В.* Московский дневник / пер. с нем. и прим. С. Ромашко; общ. ред. и послесл. М. Рыклин. М.: Ad Marginem, 1997. С. 125).

[54] Burnshaw, Stanley. “A Letter to the Author of *Squaring the Circle*.” *New Masses* 17, no. 5 (October 29, 1935): 27.

[55] Garland, Robert. “*Squaring the Circle* Is Capitalistic Farce.” *New York World-Telegram* (October 4, 1935): 6.

> Как только я вышел из театра, то буквально через минуту прочитал в программке, что все эти изменения, которые якобы «ни в коем случае не противоречат политической направленности оригинала», были сделаны с полнейшего «согласия переводчиков». Когда я увидел имена этих переводчиков — Юджина Лайонса и Чарльза Маламута, мне сразу же все стало понятно. Все мы здесь прекрасно знаем Лайонса как одного из самых оголтелых клеветников СССР, — он неплохо преуспел в этом прибыльном деле, хотя там у него множество конкурентов. Среди его крупнейших махинаций — «Великий русский голод»[56], на котором он здорово заработал. <…> Будучи московским корреспондентом информационного агентства «Юнайтед Пресс Интернешнл», Лайонс, как отмечает Майкл Голд, «спекулировал на нелегальном обмене долларов и рублей, так что заработал предупреждение от советских чиновников»[57].

Лайонс и Маламут существенным образом изменили время действия катаевской истории, — ее события происходили теперь не в годы нэпа, а во время второй Пятилетки (1933–1937 гг.). Сделав сценическое повествование об СССР современным американскому зрителю, они хотели тем самым обострить впечатление от большевистского режима. Сторонний наблюдатель советской действительности, Лайонс поражался ее абсурдности:

> Формулы «Пятилетка в четыре года» и «2х2=5» постоянно привлекали мое внимание — вызов и парадокс, и трагический абсурд советской драмы, ее мистическая простота, ее алогичность, редуцированная к шапкозакидательской арифметике[58].

Действие советского водевиля происходит зимой. Авторская экспозиционная ремарка гласит:

---

[56] Во время голода 1932 г. Ю. Лайонс вначале обвинил во лжи британского журналиста Гарета Джонса, писавшего о бедствии в *Manchester Guardian*, однако затем изменил свое мнение и стал критиковать своего просталински настроенного соотечественника и коллегу Уолтера Дюранти, многолетнего шефа московского бюро *New York Times* (1922–1936) за следование официальной советской линии и преуменьшение масштабов бедствия.

[57] Burnshaw, Stanley. “A Letter to the Author of *Squaring the Circle*”: 27.

[58] Lyons, Eugene. *Assignment in Utopia*: 240. Перевод цит. по: [Гудкова 2008: 404].

> При поднятии занавеса на сцене темно, лишь сквозь замерзшее синее, обледенелое окно проникает сусальный свет уличного фонаря, который, мерцая, как бы висит среди ветвей морозного узора, как елочный орех (КК: 85).

Такое описание дало право авторам бродвейской постановки воплотить на сцене все традиционные стереотипы о далекой и «дикой» России с ее знаменитыми сугробами, а также странных «русских», которые даже на морозе не отказывают себе в том, чтобы спеть:

> Перед началом представления пять американцев в фиолетовых косоворотках исполняют русские народные песни на маленьких гитарах и громадной балалайке. Потом подняли занавес. За синим окном идет снег. Если показать Россию без снега, то директора театра могут облить керосином и сжечь. Действующие лица играют все три акта, не снимая сапог. В углу стоит красный флаг[59].

Музыкальных номеров — песен под русскую балалайку — в бродвейской «Квадратуре круга» было столь же много, как и в премьерной постановке МХАТа 1928 г., в которой воплотилось пожелание К.С. Станиславского:

> Где захотим что-либо спеть или побренчать на чем-нибудь — попробуем. Но не в обязательном порядке водевильных «номеров», а отталкиваясь от жизни. Молодежь любит гитару, мандолину, бытовую песенку. Музыкальность не повредит жанру шутки![60]

Много протестов со стороны левой критики вызвала вставка в постановку сцены так называемого «голодного марша» под «Смело, товарищи, в ногу!» («любимую маршевую песню Ленина»[61], которая в спектакле транслировалась по радио), когда страдающий от вечного недоедания Абрам заявлял своей супруге Тоне:

---

[59] *Ильф И.* «Чем больше проходит времени, тем скорее я приеду…». Письма из Америки. С. 433.

[60] Цит. по: *Горчаков Н.М.* Работа К.С. Станиславского над советской пьесой. С. 109.

[61] Gold, Michael. “Change the World!” *Daily Worker* (New York) (November 13, 1935): 5.

> Кузнецова!.. Довольно. Я не хочу больше Карла Бюхера (немецкого экономиста, труды которого жена заставляет его штудировать вместо обеда. — *М.Г.*). Я хочу большой кусок хлеба и не менее большой кусок мяса. Я хочу грандиозную яичницу из, по крайней мере, шести-семи яиц. Я хочу сала, хочу огурцов… (КК: 108).

С этими словами он уходил к жене друга Людочке, которая угощала его котлетами. Насытившись, он в знак благодарности начинал ей рассказывать (этого нет в советском оригинале) про капиталистические страны, «где продукты сбрасывают в море, а пшеницу сжигают в полях, в то время как рабочие там голодают»[62]. И далее Абрам хватал алый стяг с серпом и молотом и вместе с Людочкой маршировал по комнате, показывая, как они будут распространять идеалы коммунизма на враждебном Западе. Революционный запал незаметно переходил в амурный, и исполнение «Смело, товарищи, в ногу!» заканчивались несмелым поцелуем. Тем не менее, для многих американских радикалов все слова о еде (не только Абрама, но и его новой возлюбленной Людочки, которая любит всех угощать) оказались в бродвейской постановке антисоветской метафорой «великого русского голода», а герои пьесы — его жертвами. Таким образом, «гастрономическая тема», пусть и отражавшая у Катаева реальный дефицит тех лет, превратилась на Бродвее в отдельный вставной номер с новыми репликами, песней и движениями, став гиперболой, придуманной авторами постановки для усиления комического, а точнее — сатирического эффекта. Лайонс именно «присочинил» лишнее к катаевскому оригиналу, чем и вызвал гнев левых рецензентов.

Однако больше всего просоветскую критику возмутило то, что главное — финальное событие американского спектакля решалось через образ октябренка, который в оригинале у Катаева находится на периферии сюжета и особого участия в нем не принимает. В бродвейской постановке октябренок Саша все время присутствовал на сцене, почти всегда невидимый для остальных, и чем бóльшим становился «бардак», тем сильней он нервничал и приходил в отчаяние. Через оптику малыша давалась авторская (т. е. авторов бродвейской постановки) оценка происходящего.

[62] Ibid.

В советском драматургическом каноне октябренок — это новый человек, строитель прогрессивного, социалистического государства. Ребенок — «новый человек, не живший в “реакционном темном прошлом”, не несет в себе и его мет, а стало быть, открыт к усвоению новой, совершенной культуры»: «На детей <…> переносятся надежды общества, они “главные люди” будущего» [Гудкова 2008: 173, 186–187]. Американские авторы постановки кардинально поменяли значение октябренка — когда в финале истории к нему, стоящему спиной (к остальным героям и к зрителю), запутавшиеся комсомольцы обращались за одобрением: «Ну, что, Саша, скажи нам, — будешь ты продолжать маршировать и стоить такую жизнь? Или все это к чертям разрушишь?», он после большой паузы медленно разворачивал лицо на зрителя и с глазами полными слез, всхлипывая, красноречиво молчал. Свет на сцене гас, и занавес опускался. Такое концептуальное решение спектакля и его реализация вызвало особый гнев критики:

> Постановка имеет довольно эффектную концовку, которая сильно отличается от того, что написано у Катаева. Однако почему-то в качестве ребенка на сцене появлялся какой-то гном (dwarf)[63], который, как предполагается, должен хранить молчание по вопросу о будущем Советского Союза. Подобного рода изменение спектаклю не помогало, а наоборот — лишь навредило[64].

Берншоу в «Письме к автору “Квадратуры круга”» назвал актера-карлика, исполнявшего роль октябренка, «самым низкорослым и отталкивающим ребенком, который когда-либо выходил на сцену»[65]. Но больше всех рвал и метал по поводу сцены с советским ребенком, который строить такой коммунизм не намерен, М. Голд:

> Дописанная символическая концовка о том, что дети России вырастут и свергнут Советскую власть, — есть не что иное, как грубая насмешка над коммунизмом и сомнение в том, что Советский

[63] Вскоре после премьерных показов карлик («гном»), игравший октябренка, под давлением леворадикальной критики был заменен на «юношу с ясным лицом, который стал недвусмысленным символом будущего советской России» (Burnshaw, Stanley. “A Letter to the Author of *Squaring the Circle*”: 27).

[64] Brown, John Mason. “*Squaring the Circle*, A Comedy from Russia.”

[65] Burnshaw, Stanley. “A Letter to the Author of *Squaring the Circle*”: 27.

> Союз сможет выжить. Катаев никогда ничего подобного не писал. Его невинная и остроумная шутка была хитро и подло извращена[66].

Голд не поленился и прямо во время просмотра спектакля педантично записал все нововведенные «антисоветские» реплики, часть из которых он привел в своей статье:

> «Мы строим социализм в одной взятой комнате»; «Канарейка в клетке и фикус на подоконнике — верные знаки мещанства и буржуазной контры»; «Она — видите ли — пожирает догмы, а я сейчас готов сожрать хоть дохлую собаку»; «Нам приходится сейчас носить галстуки, чтоб одурачить наших союзников за границей. Пусть они думают, что мы цивилизованные люди, и дают нам взаймы»; «— У вас есть спички? — Пока нет, но наступит еще одна пятилетка и они у меня, наверное, появятся»[67].

Действительно, в своем антикоммунистическом запале Лайонс (а не режиссер Д. Остров!) щедро снабдил пьесу Катаева собственными вставками. Расставшись с иллюзиями молодости, он на материале «Квадратуры круга» сводил счеты со Страной Советов.

Однако был ли Лайонс объективен в своей критике? Ко времени постановки на Бродвее — в 1935-м — пьеса Катаева сошла с советской сцены, так как в нашей стране уже потеряла актуальность ее проблематика. К середине 1930-х гг. в СССР кардинальным образом изменилось отношение к институту брака и семьи, ощутимо усиливался тотальный государственный диктат и контроль над сферой частных отношений. Таким образом, то, что авторы бродвейской постановки выдавали за современную зрителям советскую реальность (перенеся время действия пьесы на десятилетие позже), не соответствовало истине. Концепция постановки содержала тенденциозный, антисоветский посыл.

Тем поразительней то, что некоторым бродвейским критикам спектакль показался, напротив, очень даже прокоммунистическим: «лучшая советская пропаганда, ввезенная контрабандой в эту страну» (*New Yorker*), «на спектакле мы часто и громко смеялись и ушли с добрыми чувствами по отношению к СССР, ничуть не запятнанны-

[66] Gold, Michael. “Change the World!”

[67] Ibid.

ми никакой антисоветчиной» (*New York Evening Post*)[68], «постановка должна порадовать американских друзей СССР и даже нейтральным людям согреть сердца» (*New Masses*)[69].

Не было единодушия у бродвейских критиков и в оценке режиссерской работы. Некоторые ее нещадно ругали:

> Потеряв чувство меры и жанра, режиссер утрировал все шутки Катаева. Если в оригинале забавная неразбериха комсомольцев была столь же легкой, сколь и веселой, то Остров сделал ее непомерно затянутой и скучной. Он повторил почти каждое восклицание, задал каждый вопрос заново, а каждое «пятнышко» местного колорита превратил в целое ведро краски. <…> В итоге, утратив юмор, все превратилось на сцене в студенческий разгул, тяжелый и монотонный[70].

> Почти каждая шутка в постановке повторяется по меньшей мере четыре раза, так что реплика кажется неуместным эхом той, что только что ей предшествовала. Это значительно замедляет развитие событий и превращает пьесу, которая (возможно) была бы достаточно забавной на сцене у себя дома, в комедию одного просмотра[71].

> У Дмитрия Острова персонажи повторяют свои клише намного чаще, чем в оригинале, педалируют их. <…> Действие развивается нестерпимо медленно, совсем не в «американском темпе»[72].

Последнее замечание про «американский темп», про разное его понимание — вопрос сложный и (так же, как и ранее упоминавшаяся сложность перевода юмора), далеко выходящий из плоскости непосредственно театра: он касается специфики национальной культуры и особенностей менталитета. Разница в восприятии в разных культурах серьезно обсуждалась, например, в 1927 г. Мейерхольдом

---

[68] Цит. по: Gold, Michael. “Change the World!”: 5.

[69] Burnshaw, Stanley. “*Squaring the Circle*.” *New Masses* 17, no. 6 (November 3, 1935): 21.

[70] Gabriel, Gilbert W. “*Squaring the Circle*, Katayev’s Well-Known Soviet Farce Unfunny in the Lyceum.” *New York American* (October 4, 1935): 7.

[71] Brown, John Mason. “*Squaring the Circle*, A Comedy from Russia.”

[72] Pollock, Arthur. “*Squaring the Circle*, an Amiable Russian Farce, Is Presented in Frolicsome Spirit at the Lyceum Theater.” *Brooklyn Daily Eagle* (October 4, 1935): 4.

с его американским поклонником-неофитом Г. Бибермaном, когда они намечали гастрольную афишу ГосТиМа в США:

> Дух русских спектаклей медленный. Американцы не любят медлительности. <…> Отсюда необходимы сокращения. «Это хорошо, но длинно». Надо, чтобы говорили только «хорошо»[73].

Биберман рекомендовал Мейерхольду для показа его спектаклей нью-йоркскому зрителю — естественно, не знающему русского языка, — сдвинуть ритм действия и произвести сокращения.

Другая половина критиков бродвейской «Квадратуры круга», напротив, расхваливала работу режиссера:

> Дмитрий Остров удачно подобрал актерский состав, умело используя его типажи[74].

> Прекрасно справляется режиссер Дмитрий Остров, которому удается совместить в своей постановке американскую зрелищность с московским психологизмом[75].

Актерский состав постановки был, за редким исключением, молод, — как и катаевские герои-комсомольцы. Поэтому он не отличался особым опытом и известностью: «Ни один из актеров не является особо знаменитым»[76]. Если Ильфу понравилось актерское исполнение («Играют не гениально, но не плохо»[77]), то американские критики его оценили по-разному: от крайней апологетики в *New York Daily News* («Пьеса исполнена с душой и таким профессиональным мастерством,

---

[73] Развернутый план беседы Вс. Э. Мейерхольда с Г. Бибермaном о предполагаемых гастролях ГосТиМа в США. Москва, 30 октября 1927 г. Автограф Вс.Э. Мейерхольда. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 533. Л. 1. Опубликовано нами здесь: [Несостоявшееся «вторжение» Мейерхольда 2025: 218–219].

[74] Coleman, Robert. “Russian Tale is Satire on Reds.” *Daily Mirror* (New York) (October 4, 1935): 5.

[75] Hammond, Percy. “*Squaring the Circle*, A Lively Farce from the Soviets.” *New York Herald Tribune* (October 4, 1935): 8. Вероятно, имеется в виду особенный стиль спектаклей МХАТа.

[76] Gawthrop, Elizabeth. “Aisle Seat [*Squaring the Circle*].” *New York Journal-American* (November 4, 1935): 6.

[77] *Ильф И.* «Чем больше проходит времени, тем скорее я приеду…». Письма из Америки. С. 433.

Эрик Дресслер в роли Абрама. Спектакль «Квадратура круга». Нью-Йорк, 1935 г. Источник: Нью-Йоркская публичная библиотека исполнительских искусств. T-Pho-B. Squaring the Circle.

В.В. Грибков в роли Абрама. Спектакль «Квадратура круга». МХАТ, Москва, 1928 г. Фото М.А. Сахарова. Источник: Музей МХАТ. Инв. нс-4858 4кр.

какое только возможно в театре “Лицеум”»[78]) до инвектив в *New York Sun* («Актерская игра лишена стиля и запутанна»[79]) и *New York Evening Journal* («Исполнение не вызывает особого восторга, — оно тяжеловесно и без юмора, без стиля и темпа»[80]).

Роль юного Абрама сыграл к тому времени уже довольно опытный актер Эрик Дресслер (Eric Dressler, 1896–1978), который имел за спиной десятилетний сценический опыт как на Бродвее, так и в кино. Катаевского комсомольца он исполнял, будучи почти в сорокалетнем возрасте, и эта работа не стала его единственным обращением к русской драматургии — в 1942 г. он исполнит на Бродвее роль Андрея Прозорова в чеховских «Трех сестрах» в знаменитой постановке Гатри Макклинтика.

Людмилочку сыграла Беатрис Де Нейергард (Beatrice De Neergaard). До этого она была занята в чеховских постановках

[78] Mantle, Burns. “*Squaring the Circle*, Simple Farce.”

[79] Lockridge, Richard. “*Squaring the Circle*, Soviet Comedy, Is Offered at the Lyceum.”

[80] Anderson, John. “*Squaring the Circle*, Farce on Marriage Gives Few Laughs; Is Routine, Obvious and Dull.”

Альберт Ван Деккер в роли поэта Емельяна. Спектакль «Квадратура круга». Нью-Йорк, 1935 г.
Источник: Нью-Йоркская публичная библиотека исполнительских искусств. T-Pho-B. Squaring the Circle.

Б.Н. Ливанов в роли поэта Емельяна. Спектакль «Квадратура круга». МХАТ, Москва, 1928 г. Фото М.А. Сахарова.
Источник: Музей МХАТ.
Инв. нс-4863 1кр.

Гражданского репертуарного театра (Civic Repertory Theatre) Евы Ле Гальенн: в 1926 г. в «Трех сестрах» сыграла Наташу, жену Андрея Прозорова, а в 1928-м и 1933-м — Дуняшу в «Вишневом саду». В 1947 г. она будет участвовать в бродвейской постановке пьесы К.М. Симонова «Так и будет!» (роль Нади). Ее исполнение катаевской Людмилочки, все время ходящей на цыпочках, отмечалось многими критиками: «пожалуй, лучшая актерская работа в спектакле»[81], «в образе утрированной невинности просто великолепна»[82].

Роль поэта Емельяна (на Бродвее, наверное, из-за трудно-произносимой для американцев фамилии «Черноземный», он стал Тонконоговым) досталась Альберту Ван Деккеру (Albert Van Dekker, 1905–1968), бродвейский дебют которого состоялся в 1928 г. в театре «Гилд» в постановке «Марко-миллионщика» Ю. О'Нила. Уже после

[81] Pollock, Arthur. "*Squaring the Circle*, an Amiable Russian Farce, Is Presented in Frolicsome Spirit at the Lyceum Theater."

[82] Mantle, Burns. "*Squaring the Circle*, Simple Farce." *New York Daily News* (October 5, 1935): 7.

«Квадратуры круга», в 1937 г., он дебютирует на экране, обеспечив себе успешную кинокарьеру, в том числе в фильмах Э. Казана «Джентльменское соглашение» (1947) и «К востоку от рая» (1955). Критика высоко оценила его исполнение роли Емельяна в катаевском водевиле: «В пикантной роли брутального и темпераментного московского поэта он просто великолепен»[83], «огромный и неистовый поэт, все время хлопающий себя по мышцам, — самый смешной и лучший образ в спектакле»[84].

Как уже говорилось, в соответствии с изменившимися убеждениями Лайонса, бродвейская «Квадратура круга» (при всей своей легкости и юморе) несла в себе и политический, антисоветский запал. Это вполне соответствовало сценической традиции постановок катаевского водевиля за рубежом: в Германии, Франции и Польше он «был превращен в спектакль, направленный против комсомола Советского Союза»[85], «в пасквиль на жизнь советских людей»[86].

«Квадратура круга» оказалась коммерчески наиболее успешной из всех немногих советских пьес, поставленных на бродвейской сцене межвоенного времени — она выдержала 108 представлений[87]. Легкая и жизнерадостная комедия о жизни советской молодежи осталась в истории американского театра (по меткому определению авторитетного критика Б. Аткинсона) «странной и малопонятной частной шуткой из коммунистической страны»[88]. Несмотря на то что отзывы критики были по большей части неодобрительные, эта постановка, однако, вызвала у заокеанского зрителя живой интерес и продержалась на Бродвее три месяца. Далее она отправилась в тур, в том числе в Чикаго[89], с несколько обновленным актерским составом.

---

[83] Coleman, Robert. “Russian Tale is Satire on Reds.”

[84] Gawthrop, Elizabeth. “Aisle Seat [*Squaring the Circle*].”

[85] Состояние работы секции МРТО по пропаганде социалистического строительства Советского Союза, 1931 г. РГАСПИ. Архив Коминтерна. Фонд МОРТ. Ф. 540. Оп. 1. Д. 7. Л. 172.

[86] *Куликова И.* Американский театр на службе Уолл-стрита // Театр. 1949. №4. С. 90.

[87] См.: *Squaring the Circle. Internet Broadway Database*. https://www.ibdb.com/broadway-production/squaring-the-circle-11996.

[88] Atkinson, Brooks. “*Squaring the Circle*, in Which the Soviet Sense of Humor is Represented.” *New York Times* (October 4, 1935): 24.

[89] См.: *Chicago Stagebill Yearbook 1947*, ed. by William Leonard. Chicago (Ill), 1947: 206.

Сценическая судьба водевиля Катаева «Квадратура круга» в США оказалась более чем счастливой. Его американская премьера состоялась гораздо раньше исследуемой нами постановки на Бродвее — еще в 1931 г. — в небольшом любительском «рабочем театре» Нью-Йорка под названием Драматическая студия «Молодой кружок» (Young Circle Dramatic Studio), которая просуществовала всего один год при «Новой школе социальных исследований» (New School for Social Research). Катаевский водевиль шел здесь не в переводе Ю. Лайонса и Ч. Маламута, а С. Энгел и Х. Росси. Авторитетная «Нью-Йорк таймс» находила в этом первом американском обращении к пьесе свою привлекательность:

> Хотя коллектив театра декларировал использовать сцену как средство обличения капиталистической системы, однако в реальности постановка пьесы Валентина Катаева «Квадратура круга» оказалась не обличением, а уютной и местами даже яркой драмой о двух молодых супружеских коммунистических парах[90].

Таким образом, это была полная противоположность бродвейскому воплощению 1935-го. Однако именно из-за отсутствия классового взгляда обрушился с критикой на эту постановку леворадикальный журнал *Worker Theatre*[91]. Позже, в августе 1935 г., к «Квадратуре круга» обратился известный «малый» театр «Пасадена» (Pasadena Community Playhouse) в Калифорнии; затем она шла в Филадельфии в театре «Броуд Стрит» (Broad Street Theatre), в рамках Федерального театрального проекта в 1937 г. в Сан-Диего (штат Калифорния)[92] и др.

> За редким исключением, все эти любительские и полупрофессиональные театры использовали авторизованный перевод и адаптацию Чарльза Маламута и Юджина Лайонса, хотя существуют и многие другие несанкционированные переводы[93].

[90] "New Soviet Comedy Given by Amateurs; *Squaring the Circle*, Presented by Young Circle Dramatic Studio, Is Mildly Sentimental." *New York Times* (April 27, 1931): 26.

[91] Beder, Sam. "*Squaring the Circle*." *Workers Theatre* 1, no. 3 (June, 1931): 4-b.

92 См.: Poster for *Squaring the Circle* at the Savoy Theatre. New York Public Library for the Performing Arts, New York, USA. Performing Arts Research Collections — Theatre. Call No. *T-Pho B (*Squaring the Circl*e (Katayev)).

[93] Lyons, Eugene. "Why All Moscow Laughs (Herewith a Few Pertinent Comments on *Squaring the Circle*)."

В.П. Катаев (крайний справа) на киностудии Universal Studio в компании В.С. Розова (в центре). Калифорния, США. 1963 г. Источник: Из семейного архива Валентины Эдуардовны Катаевой.

Как справедливо отмечает американский исследователь, «“Квадратура круга” показывалась в США многочисленными небольшими театрами в разных уголках страны»[94], что дает основание назвать ее самой востребованной советской пьесой за океаном.

Еще до бродвейской «Квадратуры круга», в 1933 г., вблизи Нью-Йорка в Вестчестерском окружном центре были поставлены катаевские «Растратчики» (1928, *The Embezzlers*) в режиссуре Г. Бибермана, которого «Нью-Йорк таймс» окрестила за его последовательное обращение к советской драматургии «советником Театра “Гилд” по вопросам революционных постановок»[95]. После триумфа «Квадратуры круга» ставились в Нью-Йорке и другие комедии Катаева. В январе 1936 г. на Бродвее в театре «Хекшер» (Heckscher Theatre) был сыгран спектакль «Миллион терзаний» (1931)[96], который шел здесь под двойным названием «Последний из Экипажевых, или Миллион терзаний» (*The Last of the Equipagew, or A Million Torments*)[97], а полгода спустя,

[94] Hatcher, Harlan. “Valentine Katayev and the Theatre under the Soviet”: 694.

[95] “A Director’s Way with *Roar China*!” *New York Times* (November 2, 1930): X2. «Гилд» (Theatre Guild, 1918–1996) — значительнейший бродвейский театр XX в., в котором Биберман поставил «Ржавчину» В.М. Киршона и А.В. Успенского (1929) и «Рычи, Китай!» С.М. Третьякова (1930).

[96] Hatcher, Harlan. “Valentine Katayev and the Theatre under the Soviet.”: 694.

[97] См.: Katayev, Valentin. *The Last of the Equipagew, or A Million Torments*, trans. and ad. from the Russian by Charles Malamuth, 1934 (Typescript, Presented at the Heckscher Theatre, New York, Jan. 15, 1936). New York Public Library for the Performing Arts. Call Number: NCOF+. 103 sheets.

в сентябре 1936-го, в рамках Федерального театрального проекта получила сценическое воплощение и «Дорога цветов» (1933) [см.: Гудков 2025].

Не менее удачно сложилась в США и печатная судьба произведений Катаева. Еще до бродвейской постановки «Квадратуры круга», в 1929 г., в Нью-Йорке была издана его повесть «Растратчики»[98], затем вышли роман «Время, вперед!», пьеса «Квадратура круга» (дважды) и повесть «Белеет парус одинокий»[99]. В годы Второй мировой войны была напечатана в США еще и военная пьеса Катаева «Синий платочек» (1942)[100].

Популярность «Квадратуры круга» в США была столь велика, что породила настоящую семейную легенду, которую автору данной статьи поведала внучка писателя Валентина Эдуардовна Катаева:

> Разглядывая со мной фотографии, дедушка однажды рассказал мне, что, когда он с драматургом Виктором Розовым были в Калифорнии на одной из киностудий (в 1963 г. — *М.Г.*), кто-то ему сообщил, что в честь его пьесы назван театр в Нью-Йорке[101].

Семейная легенда перекочевала на страницы биографий писателя. Например, ее можно встретить в книге Б.Е. Галанова, ставшей итогом его многолетнего исследования творчества Катаева:

> В Нью-Йорке ее [«Квадратуру круга»] показали на Бродвее в театре водевилей, даже взявшем себе название «Квадратура в круге» [Галанов 1989: 36].

Однако, по всей вероятности, эта красивая история является и вправду «легендой», которая существует только в памяти, но

---

[98] Kataev, Valentine. *The Embezzlers*, trans. by Leonide Zarine. New York, 1929.

[99] Katayev, Valentin. 1) *Time, Forward!*, trans. by C. Malamuth. New York, 1933; 2) *Squaring the Circle*, trans. by N. Goold-Verschoyle; Revised Edition by A. Dukes. Boston, 1935 (series “Baker’s Professional Plays”); 3) “*Squaring the Circle* (A Jest in Three Acts)”, trans. by Charles Malamuth and Eugene Lyons. In: *Six Soviet Plays*. Boston; New York, 1934: 85–154; 4) *Lonely White Sail, or Peace Is Where the Tempests Blow*, trans. by C. Malamuth. New York, 1937.

[100] Katayev, Valentin. *The Blue Handkerchief*: A Play in Four Acts. Los Angeles; Berkeley, 1944. Series “Advanced Russian Readers”, ed. by Alexander Kaun and Oleg Maslenikov, vol. III.

[101] Катаева В.Э. — Гудкову М.М. 17 февраля 2026 г. Электронный архив автора.

не в реальности. Скорей всего, речь в ней идет о нью-йоркском театре, название которого очень напоминает «Квадратуру круга» — «Круг в квадрате» (*Circle In the Square Theatre*), одном из самых известных офф-бродвейских экспериментальных театров, созданном в 1952 г. режиссером Хосе Кинтеро (José Quintero, 1924–1999). Однако на самом деле этот театр назван не в честь водевиля Катаева, а по специфике организации своего сценического пространства — оно было создано в квадратном здании бывшего ночного клуба, в центре которого размещается круглая сцена-арена, со всех сторон окруженная зрительным залом. Но, как известно, легенды никогда не рождаются на пустом месте, — что доказывает, какую славную судьбу в Америке обрел водевиль Катаева «Квадратура круга».

ЛИТЕРАТУРА

Баскина 2003 — *Баскина А.Л.* Повседневная жизнь американской семьи. М.: Молодая гвардия, 2003.

Беляков 2005 — *Беляков С.С.* Одинокий парус Остапа Бендера (Литературные раскопки) // Новый мир. 2005. № 12. С. 81–107.

Беляков 2025 — *Беляков С.С.* 2 брата: Валентин Катаев и Евгений Петров на корабле советской истории. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2025.

Галанов 1989 — *Галанов Б.Е.* Валентин Катаев (Размышления о Мастере и диалоги с ним). М.: Худож. Лит., 1989.

Графова 2019 — *Графова М.А.* «Чтоб было прочно»: церковный брак в Советской России 1920-х гг. // Конфессиональная политика советского государства в 1920–1950-е годы: Материалы XI Международной научной конференции. Великий Новгород. 11–13 октября 2018 г. М.: Политическая энциклопедия, 2019. С. 478–487.

Грейг 2014 — *Грейг О.* Половые заповеди революционного пролетариата // Коллонтай А.М. Свобода и любовь. М.: Алгоритм, 2014. С. 279–302.

Гудков 2024 — *Гудков М.М.* «Клоп» на американской сцене (Премьера пьесы В. Маяковского за океаном, 1931 г.) // Творчество В.В. Маяковского. Вып. 5: Междисциплинарные подходы и мировая рецепция (к 130-летию со дня рождения поэта) / отв. ред. В.Н. Терехина, А.А. Россомахин. М.: ИМЛИ РАН, Литературный институт, 2024. С. 503–535.

Гудков 2025 — *Гудков М.М.* Комедия В.П. Катаева «Дорога цветов» на американской сцене 1930-х гг. // Литература двух Америк. 2025. № 18. С. 204–237.

Гудкова 2008 — *Гудкова В.В.* Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х — начала 1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

Лебина 2018 — *Лебина Н.Б.* Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

Мишурская 2012 — *Мишурская М.В.* «Дни Турбиных» в Йельском университете[102]. История американской постановки пьесы // Библиотечное дело. 2012. № 12 (174). С. 24–28.

Несостоявшееся «вторжение» Мейерхольда 2025 — Несостоявшееся «вторжение» Мейерхольда в США. К истории неосуществившихся гастролей ГосТиМа (1927–1931) / публ., вступит. ст. и коммент. М.М. Гудкова // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 10 / ред.-сост. В.В. Иванов. М.: ГИИ, 2025. С. 201–287.

Одесский, Фельдман 1997 — *Одесский М.П., Фельдман Д.М.* Москва Ильфа и Петрова («Двенадцать стульев») // Лотмановский сборник. Кн. 2. М.: Издательство РГГУ, 1997. С. 743–764.

Панов, Панова 2025 – *Панов С.И., Панова О.Ю.* Зарубежная литература глазами советских читателей 1930-х годов: из почты ГИХЛ. М.: Литфакт, 2025.

Соловьева 2007 — *Соловьева И.Н.* Художественный театр. Жизнь и приключения идеи. М.: МХТ, 2007.

Супоницкая 2014 — *Супоницкая И.М.* «Советизация» Америки в 1920–1930-е гг. // Вопросы истории. 2014. № 2. С. 59–72.

Тихий, Куманева 2017 — *Тихий К.Т., Куманева И.П.* Некоторые проблемы культурных связей между США и СССР (1920-е–первая половина 1930-х гг.) // Историческая и социально-образовательная мысль. 2017. Т. 9, № 6, ч. 2. С. 126–130.

Шаргунов 2017 — *Шаргунов С.А.* Катаев: Погоня за вечной весной. М.: Молодая гвардия, 2017.

REFERENCES

Baskina 2003 — Baskina, Ada. *Povsednevnaia zhizn' amerikanskoi sem'i* [*Everyday Life of an American Family*]. Moscow: Molodaya Gvardiya Publ, 2003. (In Russ.)

Belyakov 2005 — Belyakov, Sergey. "Odinokii parus Ostapa Bendera (Literaturnye raskopki)" ["The Lonely Sail of Ostap Bender (Literary Excavations)"]. *Novy Mir*, no. 12 (2005): 81–107. (In Russ.)

Belyakov 2025 — Belyakov, Sergey. *2 brata: Valentin Kataev i Evgenii Petrov na korable sovetskoi istorii* [*2 Brothers: Valentin Katayev and Yevgeny Petrov on the Ship of Soviet History*]. Moscow: AST: Elena Shubina's Editorial Office Publ., 2025. (In Russ.)

Botto 2002 — Botto, Louis. *At This Theatre: 100 Years of Broadway Shows, Stories and Stars*. New York, 2002.

[102] 8 июля 2025 г. Генеральная прокуратура России признала Йельский университет (США) нежелательной организацией на территории РФ.

Galanov 1989 — Galanov, Boris. *Valentin Kataev (Razmyshlenia o Mastere i dialogi s nim)* [*Valentin Katayev (Reflections on the Master and Dialogues with Him)*]. Moscow: Khudozhestvennaia Literatura Publ., 1989. (In Russ.)

Grafova 2019 — Grafova, Maria. "'Chtob bylo prochno': tserkovnyi brak v Sovetskoi Rossii 1920-kh gg." ["'To Make It Last': Church Marriage in Soviet Russia in the 1920s"]. In *Konfessional'naia politika sovetskogo gosudarstva v 1920–1950-e gody: Materialy XI Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. Velikii Novgorod. 11–13 oktiabria 2018 g.* [*Confessional Policy of the Soviet State in the 1920s–1950s: Proceedings of the 11th International Scientific Conference. Veliky Novgorod. October 11–13, 2018*], 478–487. Moscow: Politicheskaia Encyclopedia Publ., 2019. (In Russ.)

Greig 2014 — Greig, Olga. "Polovye zapovedi revoliutsionnogo proletariata" ["The Sexual Commandments of the Revolutionary Proletariat"]. In Kollontay, Alexandra. *Svoboda i liubov'* [*Freedom and Love*], 279–302. Moscow: Algoritm Publ, 2014. (In Russ.)

Gudkov 2024 — Gudkov, Maxim. "*Klop* na amerikanskoi stsene (Prem'era p'esy V. Maiakovskogo za okeanom, 1931 g.)" ["*The Bed Bug* on the American stage (Premiere of V. Mayakovsky's play overseas, 1931)"]. In *The Works of V.V. Mayakovsky. Issue 5: Interdisciplinary Approaches and Global Reception (For the 130th Anniversary of the Poet's Birth)*, edited by V.N. Terekhina, A.A. Rossomakhin, 503–535. Moscow, IWL RAS Publ., 2024. (In Russ.)

Gudkov 2025 — Gudkov, Maxim. "Komediia V.P. Kataeva *Doroga tsvetov* na amerikanskoi stsene 1930-kh gg." ["Valentin Katayev's comedy *The Path of Flowers* on the American stage of the 1930s"]. *Literature of the Americas*, no. 18 (2025): 204–237. (In Russ.)

Gudkova 2008 — Gudkova, Violetta. *Rozhdenie sovetskikh siuzhetov: tipologiia otechestvennoi dramy 1920-kh — nachala 1930-kh godov* [*The Birth of Soviet Stories: Typology of Russian Drama in the 1920s and Early 1930s*]. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2008. (In Russ.)

Lebina 2018 — Lebina, Natalia. *Sovetskaia povsednevnost': normy i anomalii. Ot voennogo kommunizma k bol'shomu stiliu* [*Soviet Everyday Life: Norms and Abnormalities. From War Communism to Grand Style*]. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2018. (In Russ.)

Meyerhold's Failed "Invasion" 2025 — "Nesostoiavsheesia 'vtorzhenie' Meierkhol'da v SShA. K istorii neosushchestvivshikhsia gastrolei GosTiMa (1927–1931)" ["Meyerhold's Failed 'Invasion' of the United States. On the History of the Unrealized Tour of the Meyerhold State Theatre (1927–1931)"]. *Mnemozina. Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka* [*Mnemozina. Documents and Facts from the History of Russian Theatre in the 20th Century*], edited and compiled by Vladislav Ivanov, Issue 10, 201–287. Moscow: GII Publ., 2025. (In Russ.)

Mishurskaya 2012 — Mishurskaya, Maria. "*Dni Turbinykh* v Iel'skom universitete[103]. Istoriia amerikanskoi postanovki p'esy" ["*The Days of the Turbins* at the Yale

[103] См. примеч. 102.

University. The History of the American Production of the Play”]. *Bibliotechnoe Delo*, no. 12 (2012): 24–28. (In Russ.)

Odessky, Feldman 1997 — Odessky, Mikhail, and David Feldman. “Moskva Il’fa i Petrova (*Dvenadtsat’ stul’ev*)” [“Moscow by Ilf and Petrov (*The Twelve Chairs*)”]. In: *Lotmanovskii sbornik* [*Lotman Collection*], Book 2, 743–764. Moscow: RGGU Publ., 1997. (In Russ.)

Panova, Panova 2025 — Panov, Sergei I., and Olga Yu. Panova. *Zarubezhnaia literatura glazami sovietskikh chitatelei 1930 godov: Iz pochty GIKHL* [*Foreign Literature through the Eyes of Soviet Readers of the 1930s: From the Mail of the State Publishing House*]. Moscow: Litfakt Publ., 2025. (In Russ.)

Shargunov 2017 — Shargunov, Sergey. *Kataev: Pogonia za vechnoi vesnoi* [*Katayev: The Pursuit of Eternal Spring*]. Moscow: Molodaia Gvardiia Publ., 2017. (In Russ.)

Solovyova 2007 — Solovyova, Inna. *Hudozhestvennyi teatr. Zhizn’ i prikliucheniia idei* [*The Art Theatre. The Life and Adventures of an Idea*]. Moscow: MKhT Publ., 2007. (In Russ.)

Suponitskaya 2014 — Suponitskaya, Irina. “‘Sovetizatsiia’ Ameriki v 1920–1930-e gg.” [“‘Sovietization’ of America in the 1920s and 1930s”]. *Voprosy istorii*, no. 2 (2014): 59–72. (In Russ.)

Tikhiy, Kumaneva 2017 — Tikhiy, Konstantin, and Irina Kumaneva. “Nekotorye problemy kul’turnykh sviazei mezhdu SShA i SSSR (1920-e – pervaia polovina 1930-kh gg.)” [“Some Problems of Cultural Relations between the USA and the USSR (1920s–First Half of the 1930s)”]. *Istoricheskaia i sotsial’no-obrazovatel’naia mysl’* 9, part 2 no. 6, (2017): 126–130. (In Russ.)

© 2026, М.М. Гудков
Дата поступления в редакцию: 18.04.2026
Дата одобрения рецензентами: 16.05.2026
Дата публикации: 25.06.2026

© 2026, Maxim M. Gudkov
Received: 18 Apr. 2026
Approved after reviewing: 16 May 2026
Date of publication: 25 Jun. 2026

Литература двух Америк. 2026. № 20. *Literature of the Americas,* no. 20 (2026)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-382-415
https://elibrary.ru/RBXBDU
УДК 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Виктория ПОПОВА

ПИСАТЕЛИ КУБЫ И ЖУРНАЛ «ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА»

Аннотация: В статье рассматриваются публикации, посвященные Кубе и кубинским писателям, в журнале «Интернациональная литература», и реконструируются возможные обстоятельства появления этих текстов на страницах издания. Практически все кубинские писатели находились в личном контакте с редакцией, что в большой степени определяло портфель журнала: за многими публикациями стояла конкретная рекомендация или переписка с конкретным автором. В статье прослеживается эволюция рецепции кубинской литературы в СССР в 1930-е–1940-е гг. на примере издания, являвшегося официальным органом Иностранной комиссии Союза советских писателей. Исследуется ранний этап советско-кубинских связей — до 1943 г. (до закрытия русского издания «Интернациональной литературы»). Ключевыми участниками этого диалога стали: с советской стороны — главный редактор издания в 1938–1942-х гг. Т.А. Рокотов и референт Иностранной комиссии ССП Ф.В. Кельин, с кубинской — Хуан Маринельо, критик, общественный деятель, поэт, де-факто выполнявший роль литературного эмиссара, посредника между Кубой и Советским Союзом. Исследование опирается на материалы журнала «Интернациональная литература», архивные документы редакции и фонда Союза советских писателей; привлекается зарубежная периодика.

Ключевые слова: «Интернациональная литература», СССР, Куба, Союз советских писателей, Ф.В. Кельин, Т.А. Рокотов, Хуан Маринельо, Николас Гильен, Алехо Карпентьер, советско-кубинские отношения

Информация об авторе: Виктория Юрьевна Попова, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5388-0641. E-mail: victoria_124@mail.ru

Для цитирования: *Попова В.Ю.* Писатели Кубы и журнал «Интернациональная литература» // Литература двух Америк. 2026. № 20. С. 382–415. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-382-415

Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук за счет гранта Российского научного фонда № 25-78-00252 «Латиноамериканистика в СССР: литература и политика», https://rscf.ru/project/25-78-00252/.

Литература двух Америк. 2026. № 20.

Literature of the Americas, no. 20 (2026)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-382-415
https://elibrary.ru/RBXBDU
UDC 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Victoria POPOVA

CUBAN WRITERS AND THE JOURNAL *INTERNATIONAL LITERATURE*

Abstract: The paper dwells on the publications dedicated to Cuba and Cuban writers in the journal *International Literature* and reconstructs the possible circumstances of their appearance in the publication. Nearly all Cuban writers were in personal contact with the editorial board, which largely determined the journal's portfolio: many publications were based on a specific recommendation or correspondence with a specific author. The article traces the evolution of the reception of Cuban literature in the USSR in the 1930s–1940s using the example of the publication that was the official organ of the Foreign Commission of the Union of Soviet Writers. The early stage of Soviet-Cuban relations, prior to 1943 (before the closure of the Russian edition of *International Literature*), is examined. The key participants in this dialogue were: on the Soviet side, the editor-in-chief of the journal from 1938 to 1942, T.A. Rokotov, and the referent of the Foreign Commission of the Union of Soviet Writers, F.V. Kelin, from the Cuban side — Juan Marinello, a critic, public figure, and poet who de facto served as a literary emissary and intermediary between Cuba and the Soviet Union. The study draws on materials from the journal *International Literature*, archival documents from the editorial board and collection of the Union of Soviet Writers, and also includes foreign periodicals.

Keywords: *International Literature*, USSR, Cuba, Union of Soviet Writers, F.V. Kelin, T.A. Rokotov, Juan Marinello, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Soviet-Cuban relations

Information about the author: Victoria Yu. Popova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya st. 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5388-0641. E-mail: victoria_124@mail.ru

For citation: Popova, Victoria. "Cuban Writers and the Journal *International Literature*." *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 382–415. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-382-415

Acknowledgements: The research was carried out at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences and was financially supported by the Russian Scientific Fund, grant no. 25-78-00252 "Latin American Literary Studies in the USSR: Literature and Politics", https://rscf.ru/project/25-78-00252/

Литература двух Америк. 2026. № 20.
Literature of the Americas, no. 20 (2026)

Artículo científico
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-382-415
https://elibrary.ru/RBXBDU
UDC 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Victoria POPOVA

LOS ESCRITORES CUBANOS Y LA REVISTA *LITERATURA INTERNACIONAL*

Resumen: El artículo examina las publicaciones dedicadas a Cuba y a los escritores cubanos en la revista *Literatura Internacional* y reconstruye las posibles circunstancias de su aparición en la publicación. Casi todos los escritores cubanos estaban en contacto personal con el consejo editorial, que determinó en gran medida el contenido de la revista: muchas publicaciones se basaron en una recomendación específica o en la correspondencia con un autor específico. El artículo traza la evolución de la recepción de la literatura cubana en la URSS en las décadas de 1930 y 1940 utilizando el ejemplo de una publicación que fue el órgano oficial de la Comisión Extranjera de la Unión de Escritores Soviéticos. Se examina la etapa inicial de las relaciones soviético-cubanas, anterior a 1943 (antes del cierre de la edición rusa de *Literatura Internacional*). Los participantes clave en este diálogo fueron: por parte soviética, el redactor jefe de la publicación de 1938 a 1942, T.A. Rokotov, y el referente de la Comisión Extranjerade la Unión de Escritores Soviéticos, F.V. Kelin; por parte cubana, es Juan Marinello, crítico, figura pública y poeta que, de facto, actuó como emisario literario e intermediario entre Cuba y la Unión Soviética. El estudio se basa en materiales de la revista *Literatura Internacional*, documentos de archivo del consejo editorial de la revista y la colección de la Unión de Escritores Soviéticos, e incluye también publicaciones periódicas extranjeras.

Palabras clave: *Literatura internacional*, URSS, Cuba, Unión de Escritores Soviéticos, F.V. Kelin, T.A. Rokotov, Juan Marinello, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, relaciones soviético-cubanas

Información sobre la autora: Victoria Yu. Popova, doctora en Filología, investigadora del Instituto de la Literatura Mundial A.M. Gorki de la Academia de Ciencias de Rusia, Povarskaia 25ª, ed. 1, 121069 Moscú, Rusia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002- 5388-0641. E-mail: victoria_124@mail.ru

Para citar: Popova, Victoria. "Los escritores cubanos y la revista *Literatura internacional*." *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 382–415. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-382-415

Agradecimientos: El estudio se llevó a cabo en el Instituto de la Literatura Mundial A.M. Gorki de la Academia de Ciencias de Rusia y recibió el apoyo financiero del Fondo Científico de Rusia, subvención no. 25-78-00252 "Estudios literarios latinoamericanos en la URSS: literatura y política", https://rscf.ru/project/25-78-00252/

Журналы «Вестник иностранной литературы» (1928–1930) и «Литература мировой революции» (1931–1932) (две более ранние версии проекта «Интернациональная литература») мало писали о литературах Латинской Америки. Даже когда латиноамериканские материалы появлялись, это, как правило, были публикации, возникающие на страницах издания по чьей-то рекомендации. Так, скорее всего, роман мексиканского писателя Мариано Асуэлы «Ураган» (*Los de abajo*, Те, кто внизу — в более позднем русском переиздании) был порекомендован его соотечественником Диего Риверой во время его визита в СССР в 1927/1928 гг. одновременно «Вестнику иностранной литературы» и журналу *Monde* А. Барбюса, а перевод романа перуанского поэта Сесара Вальехо «Вольфрам» (*El Tungsteno*) был лично согласован автором при его визите в Советский Союз в 1931 г. Иными словами, на страницы журнала попадали те, с кем уже был установлен какой-то контакт — в основном, это были аргентинские, венесуэльские, мексиканские и перуанские авторы. Литературоведческие статьи возникали и того реже, как правило, перепечатывались из зарубежной периодики в переводе на русский язык.

К середине 1930-х политическая обстановка подталкивала ко все более пристальному вниманию к Латинской Америке. Работа по укреплению связей велась в испаноамериканской лендеркомиссии МОРП, которую возглавлял Ф.В. Кельин, затем — в Иностранной комиссии Союза советских писателей. «Интернациональная литература» во многом служила зеркалом этого процесса консолидации культурных и литературных контактов. Одновременно Латинская Америка выдвигалась в число приоритетных направлений и для Коминтерна [см. об этом, напр.: Хейфец 2004, Хейфец 2019, Попова 2016]. Антифашистское движение, «народные фронты», антиимпериалистические кампании, в которые то и дело вовлекались писатели и деятели искусства, способствовали взаимному притяжению латиноамериканской и советской культурной среды.

И хотя Куба с ее сильными антиимпериалистическими и революционными настроениями вполне соответствовала этому курсу на сближение, в журнале она появилась далеко не сразу — уже когда издание стало называться «Интернациональная литература» (далее — «ИЛ»). Первое упоминание о кубинских писателях, как бы то ни было символично, относилось к имени Алехо Карпентьера и его роману «Экуэ Ямба-О!» (*Ecue-yamba-o!*, 1933). В новостной заметке сообщалось о выходе романа в Мадриде, а вся сводка была посвящена

испанским делам; вероятнее всего, сведения поступали в журнал от испанских писателей Рафаэля Альберти и Марии Тересы Леон[1]. О том, что первый роман Карпентьера был действительно рекомендован Альберти, свидетельствует его письмо от 12 января 1935 г. испанисту, переводчику, сотруднику Иностранной комиссии Союза советских писателей Ф.В. Кельину:

> Дорогой брат Федор, этим вечером мы собрались в гостях у великого французского поэта Робера Десноса и пишем тебе, чтобы послать книгу Алехо Карпентьера о кубинских неграх. Ты помнишь, мы тебе уже говорили о ней и о том, какой интерес мог бы вызвать ее перевод в МОРП. Алехо Карпентьер также очень хотел бы познакомиться с тобой. Он напишет тебе. Ты должен ему сразу ответить и сообщить, как тебе покажется его книга. Сейчас мы просто рекомендуем ее тебе и представляем ее автора[2].

К этому письму было приложено еще одно, принадлежащее самому автору романа:

> Дорогой брат Федор,
>
> Добавлю к этому письму несколько строк, чтобы подтвердить слова Рафаэля: я очень хотел бы познакомиться с тобой и узнать твое мнение о моей книге и о том, что я пишу о кубинских неграх. <…> Тебя обнимает твой новый товарищ. Алехо Карпентьер[3].

Однако никакого нового отклика от Кельина, скорее всего, не последовало — по крайней мере, на страницах «ИЛ». Ранний Карпентьер прошел практически незамеченным для русского читателя, за исключением очерка «Портрет диктатора», включенного в сборник «Южная и Караибская Америка» (1934)[4].

В заметке в «ИЛ» этот очерк был также упомянут. Именно этот текст был ранее опубликован в руководимом Альберти журнале

---

[1] Новые книги // Интернациональная литература. 1934. № 5. С. 152–153.

[2] РГАЛИ. Ф. 2555. Оп. 1. Ед. хр. 82. Л. 2. Рук. ориг. с пометой в левом верхнем углу: «Пол. 28.I.35». Под этими строками стоят 4 имени — А. Карпентьера, Р. Альберти, М.Т. Леон и Р. Десноса. Пер. с исп. мой.

[3] Там же. Рук. ориг.

[4] *Карпентьер А.* Портрет диктатора (Рассказ) / пер. с исп. Б. Загорского // Южная и Караибская Америка. Харьков: Украинский работник, 1934. С. 299–311.

Octubre[5]. При этом если в испанском журнале, сопровождая основной текст, на полях были помещены «Песни североамериканских негров», собранные Л. Геллертом и Ф. Шатцем, а после заметки Карпентьера, на той же полосе — стихотворение Лэнгстона Хьюза «Я тоже пою Америку» (I, too, sing America, 1926), то в номере «ИЛ», где сообщалась новость о книге Карпентьера, была опубликована подборка стихов Хьюза и негритянская народная поэзия[6].

Помимо «Экуэ Ямба-О!», хроника сообщала о выходе романа Леви Марреро[7] «Обреченное поколение» (*La generación asesinada*, 1933), повествующего о «героической борьбе кубинского студенчества в период кровавой диктатуры Мачадо»[8]. Автор книги и сам состоял в Студенческом университетском совете (El Directorio Estudiantil Universitario — DEU, 1927–1930), что, безусловно, способствовало интересу к его фигуре.

Протестам Студенческого совета, рабочих, коммунистов и революционной борьбе было посвящено первое кубинское художественное произведение, появившееся на страницах «ИЛ». Это была поэма «Сентябрь» поэта Рехино Педросо. Перевел ее Ф.В. Кельин, как было указано, с испанской рукописи. Педросо переписывался с Кельиным, отправил ему книгу стихов (по всей видимости, свой первый сборник *Nosotros*)[9] в феврале 1933 г.[10] Рукопись поэмы, очевидно, была передана позднее — в поэме описываются события Кубинской

[5] Carpentier, Alejo. “Retrato de un dictador.” *Octubre*, no. 3 (1933): 5–10. Очерк завершался справкой об авторе: он «боролся против тирании Мачадо, видел, как гибнут друзья, сам не сумел избежать тюрьмы. Сейчас живет в Париже и своим публицистическим творчеством помогает мировому пролетариату» (Ibid.: 10).

[6] В вольном переводе Юлиана Анисимова были напечатаны те же стихи, что и в журнале *Octubre* (Песни кандальных артелей // Интернациональная литература. 1934. №5. С. 86–87). Были исключены темы веры, Бога, молитвы.

[7] Леви Марреро Артилес (Leví Marrero Artiles, 1911–1995) — кубинский писатель, журналист, географ, историк. Участник студенческого движения против режима Х. Мачадо, член Студенческого университетского совета (1930). В 1933 г. опубликовал в газете *El País* роман «Обреченное поколение» (*La generación asesinada*) — первое произведение кубинской литературы на тему студенческой борьбы. Автор фундаментального 17-томного труда «Куба: экономика и общество» (*Cuba: Economía y Sociedad*, 1972–1992).

[8] Новые книги. С. 153.

[9] Pedroso, Regino. *Nosotros. Poemas*. La Habana, 1933.

[10] РГАЛИ. Ф. 2555. Оп. 1. Ед.хр. 282. Сохранилась лишь первая страница издания, где отсутствует название, на ней оставлена дарственная надпись. Однако на тот момент единственной опубликованной книгой поэта был сборник *Nosotros* (см. сноску 9).

революции 1933 г., происходившие в августе–сентябре. Возможно, текст был привезен Кельину все тем же Рафаэлем Альберти, когда тот вместе с М.Т. Леон был в Москве на Первом съезде советских писателей. Весной 1935 г. Педросо отбывал заключение в гаванской тюрьме Кастильо-дель-Принсипе — вместе с кубинским критиком, общественным деятелем, журналистом, поэтом Хуаном Маринельо и Хосе Мануэлем Вальдесом Родригесом — за ведение антиимпериалистического издания *Masas* (1934–1935). В то время их посетили в Гаване Альберти и Леон, об этом они писали в Москву Кельину. Возможно, именно тюремное заключение Педросо стало одной из причин для публикации его поэмы в «ИЛ» летом 1935 г. [Харитонова 2020: 108].

Поэма Педросо очень живо воссоздавала образы революции: лозунги, выстрелы, мятежи, убийства — все эти элементы сменяли друг друга, порождая ощущение хаоса и сумятицы. Несмотря на ряд неизвестных советскому читателю кубинских имен — Грау Сан-Мартин, Мелья, Батиста — общее настроение беспорядка, растерянности, смешанное с решимостью действовать, отчетливо читалось в поэме, которая завершалась прямым провозглашением революции:

Но пока,
Пока человечество,
Напрягшись в последнем прыжке,
Не добьется другого,
лучшего мира.
На железный вихрь,
На железную лавину смерти…
Пролетарские массы,
Заряженные динамитом голода и отчаяния,
Будут всегда отвечать одним и тем же:
Бурей ненависти, бурей гнева…
Да здравствует революция!
Да здравствует пролетарский гнев![11]

Именно в этом номере начали печататься и хроники Первого Международного конгресса в защиту культуры (Париж, 1935), в котором кубинские писатели участие не приняли. Журнал «ИЛ» очень

[11] *Педросо Р.* Сентябрь («Все бурлит, все кричит…») / пер. с исп. рукописи Ф.В. Кельина // Интернациональная литература. 1935. № 6. С. 67.

детально освещал события и второго Конгресса, который прошел в 1937 г. На нем присутствовали кубинские писатели, и именно он положил начало сотрудничеству литераторов Кубы и СССР.

В июле 1937 г., в самый разгар гражданской войны в Испании, в Валенсии, Мадриде, Барселоне и Париже состоялся Второй Международный конгресс в защиту культуры. Его главной целью стали борьба с фашизмом и всесторонняя поддержка республиканцев. Форум объединил представителей 28 стран. В числе участников были А. Зегерс, Б. Брехт, Г. Манн, М. Каули, Л. Хьюз, М. Андерсен Нексе, Л. Арагон, Т. Тцара. Советскую делегацию составили М. Кольцов, А. Толстой, И. Эренбург, В. Вишневский, В. Финк, А. Барто, Ф. Кельин. Центральное место на Конгрессе закономерно заняли испанские интеллектуалы — Р. Альберти, М.Т. Леон, Х. Бергамин, А. Мачадо, прозвучали и голоса латиноамериканский делегатов: Р. Гонсалеса Туньона (Аргентина), В. Уидобро (Чили), П. Неруды (Чили), С. Вальехо (Перу), В. Саэнса (Коста-Рика), О. Паса (Мексика), Х. Мансисидора (Мексика). Куба была представлена А. Карпентьером, Х. Маринельо и Н. Гильеном.

Журнал «ИЛ» опубликовал как хроники Конгресса[12], так и Резолюцию писателей, в которой заявлялось: фашизм представляет собой главную угрозу культуре, и сохранять нейтралитет в этой борьбе невозможно. На Конгрессе было сформировано Бюро международной Ассоциации писателей в защиту культуры, насчитывавшее сто членов; от Кубы в его состав вошли Николас Гильен и Хуан Маринельо. Все сведения о Конгрессе были почерпнуты из первых рук — от советских участников, лично присутствовавших на нем, а также из зарубежной периодики: так, хроника Конгресса составлялась, в том числе, с помощью валенсийского республиканского журнала *Hora de España*, газеты Компартии Испании *Frente rojo* и др.

Это событие по сути открывало латиноамериканскую тему для «ИЛ»: если прежде писателям Латинской Америки отводилась на страницах журнала весьма скромная роль, то после Конгресса ситуация начала решительно меняться. Во-первых, были напечатаны (хотя и в сокращении) речи, прозвучавшие в ходе заседаний — выступления Р. Гонсалеса Туньона, С. Вальехо, В. Саэнса и Н. Гильена. Руководствуясь чувством солидарности с Испанией, делегаты неиз-

[12] II международный конгресс писателей. Дневник конгресса // Интернациональная литература. 1937. № 9. С. 3–13.

менно подчеркивали общность судеб народов Латинской Америки и Испании. Например, мексиканский писатель и общественный деятель Хосе Мансисидор, заявил, что латиноамериканцы чувствуют себя «настолько же испанцами, как и сами испанцы»[13] (с таким заголовком его речь даже была напечатана в журнале *El mono azul*). Еще более пронзительно высказался Сесар Вальехо: «здесь, в слезах и смехе, оставляю я мое пылающее южноамериканское сердце, мое испанское сердце, которое никогда раньше не чувствовало себя столь испанским»[14]. В свою очередь, Николас Гильен, упомянув свое негритянское происхождение, провозгласил родство с испанцами: «Негр с Кубы одновременно и испанец. Всей душой испанца стоит негр за испанский народ»[15].

Удивительно, что речи Хуана Маринельо на страницы «ИЛ» не попали — хотя он, наряду с Гильеном (тот выступил дважды — в Мадриде и Париже), был одним из самых активных участников Конгресса и выступал с докладами как минимум на четырех сессиях в Мадриде, Валенсии и Барселоне, а на одном из заседаний (6 июля) даже председательствовал[16].

Конгресс положил начало важным личным и творческим связям. Именно там Гильен и Маринельо познакомились с советскими коллегами. Для Николаса Гильена особое значение имела встреча с Ильей Эренбургом: с того момента завязалось их теплое, сердечное общение, переросшее в долгую дружбу [Попова 2025б]. Хуан Маринельо, в свою очередь, познакомился с Федором Кельиным[17] — одним из центральных участников делегации СССР, в честь которого было организовано заседание в Доме культуры Валенсии[18].

Имена Гильена и Маринельо появлялись на страницах журнала и до Конгресса: еще в 1936 г. в разделе «Хроника» была напечатана справка о ежемесячнике *Mediodía* («Полдень»; в «ИЛ» ошибочно переведен как «Юг»). Издание тогда только начинало свою

[13] Mancisidor, José. “Somos tan españoles como los españoles.” *El mono azul* 2, no. 24 (1937): 1.

[14] Речи участников II Международного конгресса писателей // Интернациональная литература. 1937. № 9. С. 28.

[15] Там же. С. 29.

[16] *Actas, ponencias, documentos y testimonios*, ed. de Manuel Aznar Soler y Luis-Mario Schneider. Valencia, 1987: 55–56.

[17] РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед.хр. 978. Л. 7.

[18] Чествование Ф.В. Кельина в Валенсии // Интернациональная литература. 1937. № 12. С. 199.

деятельность, и обозревался самый первый его номер, учредителем которого выступил Маринельо. В этом выпуске была помещена его статья об Алехо Карпентьере, а Николас Гильен отметился публикацией своей поэмы «Элегия солдату»[19]. В дальнейшем оба автора печатались практически в каждом номере *Mediodía*. В 1938 г. редакция «ИЛ» вновь обратилась к судьбе журнала и его издателей: сообщала об аресте Маринельо кубинскими властями по обвинению в заговоре[20], что ставило под угрозу выпуск журнала, однако он продолжил выходить вплоть до конца 1938 г. под руководством Гильена[21].

Акцент на антифашистских движениях и произведениях, доминировавший на страницах «ИЛ» во второй половине 1930-х гг., на рубеже 1930–1940-х гг. сместился на антиимпериалистическую борьбу и социальное неравенство. Возможно, в связи с этим увеличилось количество обзорных статей, посвященных негритянской теме, положению афроамериканцев, а также их литературе и культуре. Многие из них были переводными[22]. В 1940 г. «ИЛ» перепечатала из аргентинского журнала *Nosotros*[23] работу Аиды Кометты Мансони «Негры в американской поэзии» в переводе Н. Любимова. Открыв обзор поэзией Филис Уитли, Мансони кратко очертила историю негритянской литературы США, выделив фигуру Лэнгстона Хьюза, а затем обратилась к европейскому осмыслению негритянской темы. Отметив, что латиноамериканская поэзия заговорила голосами негритянских поэтов лишь под влиянием европейских предшественников, она перешла к кубинцам — Мануэлю Серафину Пичардо и Перальте, Бонифасио Бирне, Мерседес Матаморос, Рамону Гирао и другим. Представителями подлинной негритянской поэзии на Кубе Мансони назвала Эмилио Бальягаса и Николаса Гильена.

Примеры стихотворений Гильена в русской версии были опущены (видимо, из-за отсутствия переводов), но обозревались проблематика и система образов его поэзии:

---

[19] Ежемесячник «Медиодиа» [Хроника] // Интернациональная литература. 1936. № 12. С. 226.

[20] Преследования революционных писателей [Хроника] // Интернациональная литература. 1938. № 7. С. 256.

[21] Журнал «Медиодиа» [Хроника] // Интернациональная литература. 1938. № 11. С. 264.

[22] Cometta Manzoni, Aída. “Trayectoria del negro en la poesía de América.” *Nosotros,* no. 44–45 (nov.-dic. 1939): 196–212.

[23] По этому журналу составлялись информационные сводки Инокомиссии ССП. См. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Ед. хр. 12. Л. 26, Л. 54; и др.

В поэме Гильена «И я пою Америку» мы, быть может, впервые увидели живого негра. Экзотики мы здесь уже не найдем. Гильен воспевает негра потому, что он ощущает свою принадлежность к этому народу. Ему незачем обращаться к иностранной литературе, его вдохновение — стихийно, непосредственно.

В своих первых книгах «Мотивы сон[а]» (Гавана, 1930) и «Сонгоро Косонго» (Гавана, 1931) Гильен раскрыл нам психологию кубинского негра, познакомил нас с его красочным языком и тонким юмором. Особенно поражает в Гильене его ритмическая виртуозность. Его стих — это мелодия негритянской «сон», это мелодия банджо под аккомпанемент барабана.

Как и Лэнгстон Хьюз, Николас Гильен понял, где истинные корни «негритянской проблемы». Еще в ранней своей поэме, «Тростник», он в немногих словах дает нам почувствовать величайшую трагедию кубинских негров, угнетаемых североамериканскими империалистами.

Дальнейший творческий путь Гильена — это путь к социальной тематике. Его последняя книга, вышедшая в 1936 году, — «Песни для солдат» — написана под свежим впечатлением происходивших тогда на Кубе событий. В ней анекдотическое, орнаментальное, фольклорное уступило место человеческому и социальному. Гильена занимает не цвет кожи его героев, а рабская жизнь.

Критик Хуан Маринельо пишет об этих поэмах Гильена: «Один из лучших антильских поэтов, мулат по происхождению, он создал произведение, понятное всем»[24].

Таким образом, на страницах «ИЛ» впервые появилась относительно развернутая характеристика творчества Николаса Гильена — пусть и в переводной заметке. Обзор книг кубинского поэта давал представление о синтезе негритянской темы и социальной проблематики в его творчестве, наметившемся к середине – второй половине 1930-х гг.

Иностранная комиссия Союза советских писателей внимательно отслеживала деятельность Гильена — об этом свидетельствуют информационные сводки, подготовленные ее референтами Ф.В. Кельиным и М.Р. Кессель. Например, в сводке от 30.01.1941 г. сообщалось,

[24] *Мансони А.К.* Негры в американской поэзии / пер. с исп. Н. Любимова // Интернациональная литература. 1940. № 7–8. С. 273.

что 24 ноября 1940 г. в Гаване Гильен выступил с речью, посвященной гражданской войне в Испании[25]. О волнениях в среде кубинской интеллигенции (назывался и Н. Гильен) и тревоге за судьбу испанских беженцев информировала сводка от 15.01.1941 г.[26] Не все эти материалы попадали на страницы издания, возможно, дело было в том, что после подписания советско-германского пакта количество заметок, посвященных Испании и антифашистскому движению в целом, резко сокращается (хотя они и не исчезают совсем).

Основным источником многих сводок о писателях Латинской Америки, в первую очередь, о кубинских, служила гаванская газета *Hoy.* Нехватка сведений о «прогрессивных» литераторах современности побуждала редакцию искать прямых контактов с латиноамериканскими авторами и журналами, чтобы получать материалы из первых рук. Одним из таких кандидатов в специальные корреспонденты издания стал журналист кубинско-мексиканского происхождения, спортивный обозреватель газеты *Hoy* Сельсо Энрикес.

Изначально редакция «ИЛ» и главный редактор Т. Рокотов рассчитывали наладить связи с кубинским журналом *Polémica,* и в январе 1939 г. предложили обмен изданиями. Однако из Агентства международной информации Кубы ответили, что журнал по экономическим причинам прекратил существование; взамен сообщалось о возможности пересылать английскую версию издания «на имя нашего учреждения, так как при нем находится Народная библиотека, которой пользуется много бедных студентов»[27]. Составителем письма был журналист Сельсо Энрикес. Переписка на этом не оборвалась, а переросла в сотрудничество — спустя год он тепло отзывался об «ИЛ» и отправлял свою статью в Москву. Это была написанная специально для журнала заметка[28]:

> Мы получаем «ИЛ», которую вы посылаете заказным порядком, и это лучше всего обеспечивает получение ее. Получение журнала нам всегда доставляет большую радость, ибо мы испыты-

[25] Ф. 631. Оп. 14. Ед. хр. 32. Л. 14.

[26] Там же. Л. 1.

[27] Ф. 1397. Оп. 1. Ед. хр. 990. Л. 3. Цитируется рус. пер. письма.

[28] На рукописях этой и последующей статей есть указание: “Especial para ‘Lit. Int’.” («Специально для «Интерн. лит»). РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед. хр. 990. ЛЛ. 6, 20.

ваем глубокую симпатию к вашей великой стране, для благополучия которой мы ведем здесь повседневную борьбу.

Эта работа, как вы сами видите, является лишь кратким обзором интеллектуальной жизни Кубы. Если вы найдете его подходящим для «ИЛ» и опубликуете, я вам буду очень благодарен и попрошу прислать мне несколько номеров, чтобы я мог подарить их друзьям.

Знайте, что каждое полученное нами издание журнала мы встречаем с огромной радостью. Именно поэтому прошу прислать все, что вы можете нам послать[29].

В «ИЛ» вышел обзор Энрикеса[30], но поскольку он был весьма кратким, Рокотов заказал кубинскому журналисту еще один материал, а попутно откликнулся и на просьбу, связанную с профессиональными интересами корреспондента: у себя на родине Энрикес печатал прежде всего спортивные репортажи и, желая получить советские материалы по своей теме, попросил прислать «учебные планы и другие материалы институтов физкультуры и спорта»[31]:

Я очень благодарен Вам за присланный очерк о кубинском культурном движении, который будет напечатан в 7-8 номере русского издания «Интернациональной Литературы». Надеюсь, что вы пришлете нам и следующие ваши очерки, о которых вы писали нам в вашем любезном письме. Конечно, мы вышлем вам номер журнала, в котором будет напечатан ваш очерк.

Нам хотелось бы, чтоб следующий ваш очерк был посвящен отдельным книгам кубинских писателей, либо выставкам живописи; хорошо, если б вы прислали обзор отдельных литературных журналов, выходящих на Кубе и др.; словом, нас интересовали бы не только очерки, но и отдельные небольшие заметки о культурной жизни на Кубе.

Что касается Вашей просьбы высылать вам материалы по физкультуре и спорту, то мы будем высылать вам выходящий в Москве специальный спортивный журнал «Физкультура и спорт»[32].

---

[29] С. Энрикес — Т. Рокотову, 5.03.1940. РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед. хр. 990. Л. 5. Документ на рус. яз.

[30] *Энрикес С.* Литературная молодежь Кубы // Интернациональная литература. 1940. № 9–10. С. 264;

[31] РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед. хр. 990. Л. 5.

[32] Т. Рокотов — С. Энрикесу, 25.07.1940. Там же. Л. 8. Документ на рус. яз.

Впоследствии Рокотов отправлял ему и другие спортивные материалы — например, соответствующие рубрики из газеты *Moscow News*. Почта, однако, работала с перебоями, и Энрикес вскоре сообщил, что материалов так и не получил[33]. Зато его вторая заметка — о новых кубинских изданиях — проделала куда более успешный путь: в Москве ее получили, перевели и напечатали[34].

Если в первой статье Энрикеса лишь бегло перечислялись современные кубинские писатели — Хуан Маринельо, Карлос Монтенегро, Луис Фелипе Родригес, Николас Гильен и др., то во второй он развернул довольно масштабный обзор книжных новинок 1939–1940 гг. Среди них фигурировала, например, книга Энрике Серпы «Дни в Тринидаде» (рецензия Ф.В. Кельина на нее уже появлялась в «ИЛ» — благодаря газете *Hoy* сводки составлялись оперативно и зачастую сразу уходили в печать, поэтому о выходе книги в СССР знали). Энрикес осветил работу издательств и кубинской периодики. Важнейшим событием был назван выход тридцати томов собрания сочинений Хосе Марти в “Editorial Trópico”. Отмечалось также, что у читателей большой популярностью пользовался сборник антирелигиозных высказываний Марти — «Марти и католическая церковь» с предисловием Х. Маринельо. Эта заметка вносила важнейший вклад в представление кубинской литературы на страницах «ИЛ»: практически впервые речь заходила о великом отце испаноязычного поэтического модернизма, кубинском поэте Хосе Марти.

В большинстве своем кубинские материалы в 1940-е гг., особенно с началом Великой Отечественной войны, сводились на страницах журнала к хроникам и рецензиям. Многие из них выходили без подписи, а рукописи заметно сокращались перед публикацией. Об этом говорят сохранившиеся в архиве рецензии Н.М. Любимова на книги Маринельо, Монтенегро, Серпы[35] и очерки М.Р. Кессель о Пабло де ла Торриенте Брау и кубинских журналах[36] — в рукописи они куда подробнее и объемнее тех текстов, что в итоге увидели свет.

Художественные произведения кубинских авторов журнал практически не печатал. Случалось, что намеченные к публикации вещи в итоге так и не доходили до читателя. Так, роман Э. Серпы

[33] Там же. Л. 13.

[34] *Энрикес С.* Писатели и книги (Письмо из Кубы) // Интернациональная литература. 1941. № 4. С. 146–147.

[35] РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед. хр. 358.

[36] РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед. хр. 322.

«Контрабанда», о выходе и успехе которого сообщал журнал в хронике[37], уже готовился к переводу. Рокотов писал автору о том, что роман включен в редакционный план на 1940 г.:

> Я очень рад, что имею возможность сообщить Вам, что Ваш замечательный роман «Контрабанда» включен нами в план нашего журнала на текущий год и уже переводится на русский язык и будет напечатан в №8 или 9 нашего журнала [1940 года]. Мы были бы Вам очень признательны, если бы Вы прислали нам Вашу автобиографию и портрет, которые мы могли бы опубликовать в одном из ближайших номеров нашего журнала. По выходе номера в свет я буду иметь удовольствие выслать Вам Ваш авторский экземпляр, а также переведу гонорар по указанному Вами адресу[38].

Однако, по неизвестным на сегодняшний день причинам, на страницах «ИЛ» роман так и не появился.

Единственным художественным произведением Кубы, опубликованном в 1940-х гг. на страницах «ИЛ», стал сборник рассказов Луиса Фелипе Родригеса — кубинского автора, предложенного его соотечественником Агустином Геррой, который не ограничился простыми рекомендациями и сразу прислал книгу в редакцию.

Сначала «ИЛ» опубликовала его письмо:

> Я беру на себя смелость рекомендовать вам книгу, которая по своему глубокому проникновению в социальную жизнь нашей страны имела большой успех у кубинского народа. Это — книга известного кубинского писателя Луиса Фелипе Родригеса «Маркос Антилья — трагедия на сахарных плантациях». В ней описана политическая, экономическая и общественная жизнь нашего несчастного «сахарного острова»... Наш народ хотел бы рассказать советской молодежи о переживаемой нами трагедии, с которой, надеемся, когда-нибудь будет покончено[39].

---

[37] «Контрабанда» – новый роман Энрике Серпа [Хроника] // Интернациональная литература. 1939. № 2. С. 197; Энрике Серпа получил премию [Хроника] // Интернациональная литература. 1939. № 11. С. 256;

[38] РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед. хр. 997. Л. 5. Документ на рус. яз.

[39] *Герра А.* Письмо в редакцию // Интернациональная литература. 1940. № 9–10. С. 268.

А в следующем номере выпустила не только перевод двух рассказов «Мистер Льюис» и «Рождественская ночь» в переводе Н. Любимова, но и напечатала автобиографическую заметку и рецензию на книгу.

В 1940-е гг. одним из основных кубинских корреспондентов «ИЛ» становится Хуан Маринельо. Он присылает в СССР книги, продвигает авторов для перевода и рецензий. «ИЛ» опубликовала несколько его писем в редакцию. Конечно, по масштабу сотрудничество с ним не могло сравниться, скажем, с работой американских корреспондентов редакции[40], однако, учитывая специфику советско-латиноамериканских контактов рубежа 1930–1940-х гг., их нерегулярность и малочисленность, Хуана Маринельо можно назвать одним из литературных эмиссаров издания. Его довоенные и послевоенные связи с СССР заслуживают отдельного исследования, поэтому здесь ограничимся лишь основными моментами его взаимодействия с журналом и советскими коллегами.

Во-первых, Маринельо стремился познакомить советскую аудиторию с кубинскими авторами — именно он настойчиво рекомендовал редакции перевести поэзию Хосе Марти на русский язык и даже издать его стихотворения отдельной книгой. В письме он подробно обосновывал свою позицию, напоминая, что Марти — не только национальный герой Кубы, но и крупнейший писатель, чей масштаб признан далеко за пределами страны:

> Хосе Марти — наш великий национальный герой, и, одновременно, наш крупнейший писатель. Думаю, что не будет преувеличением если я скажу, что Хосе Марти — величайший испаноамериканский писатель. Это признано авторитетными критиками не кубинцами. Поэтому я считаю, что «Интернациональная литература» должна познакомить граждан СССР и иностранных читателей с нашим великим художником-гуманистом <…>
>
> Не будет ли вам интересно издать «Избранное» Марти по-русски? Думаю, что если вы хотите ознакомить читателей с латиноамериканскими писателями, то нужно начать с самого лучшего[41].

[40] См., напр., работу об У. Кармоне [Панова 2025].

[41] РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед. хр. 978. Л. 14. Цитируется рус. перевод письма.

Несмотря на то что Маринельо отправил свой очерк о Хосе Марти в СССР[42], опубликован на русском языке он не был.

Другие работы Маринельо редакция встречала куда более благожелательно. Так, он прислал книгу «Испанские события» (*Momento español*, 1939) — сборник статей об испанских и латиноамериканских писателях: Лорке, Мачадо, Неруде и др. В сборник вошли и воспоминания о Конгрессе 1937 г., и очерк о Горьком и Унамуно, который рецензент Н. Любимов разбирал особенно подробно. Маринельо видел трагическое противоречие Унамуно в его оторванности от народа — в отличие от Горького, сохранившего верность ему и стоявшего за мировую правду. Не обошлось и без критики: Любимов отмечал, что Маринельо «не дает своему читателю полного и ясного представления об идейном пути Горького. В частности, он не касается тесного сотрудничества Горького с большевистской партией до Великой Октябрьской революции»[43]. Общий вывод, однако, был одобрительным: сборник «не свободен от некоторых ошибок, но в целом это книга писателя-бойца, для которого литература есть служение народу, книга, проникнутая четким сознанием личной ответственности писателя за совершающиеся события»[44].

В книге была также статья о друге Маринельо — журналисте, писателе и революционере Пабло де ла Торриенте Брау, погибшем в бою в Испании в 1936 г. «ИЛ» тогда откликнулась заметкой о его смерти (№4, 1937), мемориальные материалы вышли также в журналах «Тридцать дней» (вместе с переводами его очерков) и «Октябрь». Уже в 1940-х гг. его книги присылали в СССР С. Энрикес и Х. Маринельо. Среди них был и посмертно изданный, неоконченный роман Торриенте Брау «Приключения неизвестного кубинского солдата» (*Aventuras de un soldado desconocido cubano*, 1940) — повествование обрывалось на середине фразы, поскольку «автор срочно выехал на фронт, в Испанию», сообщалось в рецензии М. Кессель в «ИЛ»[45]. Роман представлял собой галерею «сатирических биографий “неиз-

[42] РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 2. Ед. хр. 157.

[43] *Любимов Н.* Хуан Маринельо. «Испанские события» // Интернациональная литература. 1941. № 1. С. 177.

[44] Там же.

[45] [*Кессель М.*] Коротко о книгах. «Приключения неизвестного солдата-кубинца» // Интернациональная литература. 1941. №3. С. 171. Заметка была оставлена без подписи, однако рукопись рецензии (более полная ее версия) сохранилась в архивном деле с очерками М.Р. Кессель. РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 2. Ед. хр. 322. Л. 47–54.

вестных солдат", поведанных автору тенью американского "неизвестного солдата"»[46]. Заметка кратко очерчивала сюжет и определяла жанр вещи как антиимпериалистический памфлет.

Маринельо часто становился посредником между редакцией «ИЛ» и кубинскими авторами — например, он состоял в переписке с Энрике Серпой. Именно Маринельо известил писателя о том, что его роман «Контрабанда» будет переведен на русский язык, и о выходе заметки Ф. Кельина о книге «День в Тринидаде». Как мы уже писали выше, публикация не состоялась по неизвестной причине.

Советская сторона была заинтересована в продолжении сотрудничества с Маринельо, об этом свидетельствует длинное письмо Рокотова от 16 мая 1941 г.[47], где он подробно рассказывает кубинскому корреспонденту о советской культурной жизни — сообщает о Декаде таджикского искусства, прошедшей в апреле 1941 г. в Москве, о своем посещении оперы «Отелло» в постановке Таджикского государственного театра оперы и балета и спектакля «В степях Украины» по одноименной пьесе А.Е. Корнейчука в поддержку колхозного движения (1941) в Малом театре. Рокотов сообщал и о чествовании Шекспира и Сервантеса в СССР в связи с 325-летием со дня их смерти. После этого развернутого отчета о культурных событиях он обращался к Маринельо с просьбой о присылке книг, литературных и культурных сведений, впечатлениях об СССР кубинских товарищей — словом, всего, что могло бы заинтересовать советского читателя.

Маринельо откликнулся на это письмо уже после начала Великой Отечественной войны, в октябре 1941-го, с теплотой поблагодарив за все новости. В ответ на предложение сотрудничества он писал о готовности по мере сил помогать изданию, однако ссылался на загруженность общественно-политической деятельностью:

> Я весьма вам признателен за приглашение постоянно сотрудничать в «Интернациональной литературе», но большая политическая работа, которую мне приходится сейчас вести, мешает мне это сделать. Тем не менее, я буду время от времени посылать вам свои статьи. Равным образом, я добьюсь того, чтобы товарищи, ближайшим образом связанные с Партией и сочувствующие нашим идеалам,

[46] [*Кессель М.*] Коротко о книгах. «Приключения неизвестного солдата-кубинца».

[47] РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед. хр. 978. Л. 16–17. Сохранился только исп. вариант письма.

посылали свои рукописи и книги в ваш журнал и поддерживали самую тесную связь с великим делом, вами осуществляемым[48].

Когда началась война, Маринельо сразу же вошел в число тех, кто открыто поддержал Советский Союз и слал в редакцию телеграммы со словами солидарности. Журнал постоянно печатал большие подборки, куда входили высказывания зарубежных интеллектуалов, среди которых было и обращение кубинского литератора:

> Для людей пера Советский Союз — оплот подлинной культуры, науки и искусства в их лучших освободительных порывах <…> Если мы любим СССР и восхищаемся его чудесным делом — делом свободы и справедливости, то мы должны быть с ним в этот исторический час, в новом и великом его деле на благо всего человечества — в деле уничтожения злейших врагов всех народов <…> мы, выразив наше глубокое уважение Советскому Союзу, примем участие в его благородной и высокой миссии освобождения человечества[49].

Принципиальным согласием откликнулся Маринельо и на рассылку Инокомиссии с приглашением принять участие в книге против фашистского варварства, отправив свою речь «Народы против фашизма» (“Los pueblos contra el fascismo”)[50]. Судя по всему, этот проект остался неосуществленным: в июне 1943 г. Инокомиссия в лице А. Фадеева вновь направила Маринельо запрос о присылке его антифашистских речей, а также выслала брошюру «Протест против фашистского вандализма», где были собраны преимущественно выступления советских деятелей искусств и литературы (*A Protest Against Fascist Vandalism: Report of Anti-fascist Meeting of Soviet Workers in Art and Literature*. Moscow, Nov. 29, 1942).

Кубинские интеллектуалы действительно поддерживали Советский Союз. В 1942 г. в Гаване был опубликован небольшой сборник «Поэтическое приношение Кубы Советскому Союзу» (*Ofrenda lírica de Cuba a la Unión Soviética*). В него вошли стихи кубинских поэтов, а само издание было осуществлено Антифаши-

[48] Там же. Л. 36.

[49] Мастера культуры о разбойном нападении Гитлера на СССР. Хуан Маринельо // Интернациональная литература. 1941. № 9–10. С. 258.

[50] РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед. хр. 358. Л. 6–8.

стским национальным фронтом, который совместно с СССР вел борьбу против гитлеризма. Маринельо среди авторов не значился, но публикацией «Песни о Сталине» отметился Н. Гильен. В том же году были восстановлены и дипломатические отношения между Кубой и СССР, что Антифашистский фронт также приветствовал[51]. По всей видимости, «ИЛ» не успела напечатать новостных сводок об этих событиях (последний номер русской версии журнала вышел в начале 1943 г.).

Когда было создано испанское издание «ИЛ», Маринельо отправил телеграмму в Москву, приветствуя новое начинание:

> Узнав о появлении испанского издания «ИЛ», шлю свои самые горячие пожелания успеха нового дела, являющегося ярким доказательством непрерывающейся работы Советского Союза в области культуры в дни, когда Союз наносит поражение гитлеровскому варварству[52].

После того как русская версия журнала прекратила существование (по официальным данным — из-за дефицита бумаги в военное время), продолжила выходить испанская, поэтому латиноамериканским писателям, раньше получавшим журнал в основном в английской или французской версии, стало легче знакомиться с содержанием издания — теперь они могли читать его на родном языке. В сущности, закрытие русского издания не подорвало их связи с «ИЛ», и эти перемены были для них не столь ощутимы.

Что касается Маринельо, то контакты с ним практически оборвались в годы войны — в начале 1943 г. новый ответственный редактор «ИЛ» Б.Л. Сучков писал ему:

> Интерлит (русское издание) давно не получал корреспонденций от Вас. Просим послать статью о деятельности кубинских писателей в дни войны. Будем обязаны за высылку новых книг материалов. Заранее благодарю [за] всякую помощь. По получении

[51] Приветствия иностранных политических и общественных деятелей Советскому Союзу в связи с 25-й годовщиной Великой Октябрьской Социалистической революции. Куба // Правда. 1942. 8 ноября.

[52] РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед.хр. 358. Л. 2. 23.05.1942. Цитируется рус. перевод телеграммы.

материала переведу гонорар. Приветствую друга Советского Союза, соратника в борьбе с Гитлером[53].

Тем не менее задержки корреспонденции не привели к разрыву Маринельо с СССР. В послевоенный период сотрудничество возобновилось с еще большей интенсивностью: он активно взаимодействовал с Инокомиссией, а в 1949 г. посетил Советский Союз вместе с супругой и Н. Гильеном [Попова 2025а].

Литература Кубы на страницах «ИЛ» была представлена не слишком широко, однако этот сюжет является выразительным эпизодом раннего этапа советско-латиноамериканских культурных связей. Сотрудничество кубинских авторов с «ИЛ» стало важнейшей вехой в становлении советско-кубинских отношений, которые играли столь важную роль для обеих стран во второй половине XX в. Именно в довоенные и военные годы были заложены основы масштабного культурного сближения, которое характерно для 1960–1980-х гг.

ЛИТЕРАТУРА

Панова 2025 — *Панова О.Ю.* Уолт Кармон — советский литературный эмиссар в США // Известия Российской Академии наук. Серия литературы и языка. 2025. Т. 84. № 5. С. 17–29.

Попова 2025а — *Попова В.Ю.* Москва — Гавана, Гавана — Москва: из истории поездок Николаса Гильена в СССР // Зарубежные писатели — гости СССР в годы оттепели: Материалы и исследования. Кн. 1 / под ред. О.Ю. Пановой, С.И. Панова. М.: Литфакт, 2025. С. 345–394. (Серия Rossica: Россия и Запад. Литературные связи и контакты. Вып. 11)

Попова 2025б — *Попова В.Ю.* Николас Гильен и Илья Эренбург: история творческой дружбы // Литература двух Америк. 2025. № 19. С. 316–361.

Попова 2016 — *Попова В.Ю.* О несостоявшейся командировке Анри Барбюса в Латинскую Америку // Литература двух Америк. 2016. № 1. С. 167–183.

Харитонова 2020 — *Харитонова Н.Ю.* Письмо с Кубы. Рафаэль Альберти и Мария Тереса Леон в Гаване // Литература двух Америк. 2020. № 8. С. 98–119.

Хейфец 2004 — *Хейфец Л.*С. Коминтерн в Латинской Америке: формирование и эволюция организационных связей III Интернационала и его национальных секций (от зарождения коммунистического движения до создания Южноамериканского секретариата). СПб: Наука, 2004.

Хейфец, Хейфец 2019 — *Хейфец Л.С., Хейфец В.Л.* Коминтерн и Латинская Америка: люди, структуры, решения. М.: Политическая энциклопедия, 2019.

[53] РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед.хр. 978. Л. 40.

REFERENCES

Kharitonova 2020 — Kharitonova, Natalia Yu. “Pis’mo s Kuby. Rafael’ Al’berti i Mariia Teresa Leon v Gavane” [“Letter from Cuba. Rafael Alberti and María Teresa León in Havana”]. *Literature of the Americas*, no. 8 (2020): 98–119. (In Russ.)

Kheifets 2004 — Kheifets, Lazar’ S. *Komintern v Latinskoi Amerike: formirovanie i evoliutsiia organizatsionnykh sviazei III Internatsionala i ego natsional’nykh sektsii (ot zarozhdeniia kommunisticheskogo dvizheniia do sozdaniia Iuzhnoamerikanskogo sekretariata)* [*The Comintern in Latin America: Formation and Evolution of the Organizational Ties of the Third International and Its National Sections (from the Emergence of the Communist Movement to the Creation of the South American Secretariat)*]. St. Petersburg: Nauka Publ., 2004. (In Russ.)

Kheifets, Kheifets 2019 — Kheifets, Lazar’ S., and Viktor L. Kheifets. *Komintern i Latinskaia Amerika: liudi, struktury, resheniia* [*The Comintern and Latin America: People, Structures, Decisions*]. Moscow: Politicheskaia entsiklopediia Publ., 2019. (In Russ.)

Panova 2025 — Panova, Olga Yu. “Uolt Karmon — sovetskii literaturnyi emissar v SShA” [“Walt Carmon as a Soviet Literary Emissary to the USA”]. *Izvestiia Rossiiskoi Akademii nauk. Seriia literatury i iazyka* 84, no. 5 (2025): 17–29. (In Russ.)

Popova 2025a — Popova, Victoria Yu. “Moskva — Gavana, Gavana — Moskva: iz istorii poezdok Nikolasa Gil’ena v SSSR” [“Moscow — Havana, Havana — Moscow: From the History of Nicolás Guillén’s Trips to the USSR”]. In *Zarubezhnye pisateli — gosti SSSR v gody ottepeli: Materialy i issledovaniia*, kn. 1 [*Foreign Writers — Guests of the USSR During the Thaw: Studies and Documents*, part 1], edited by O.Yu. Panova and Sergei I. Panov, 345–394. Moscow: Litfakt Publ., 2025. (Series *Rossica: Rossiia i Zapad. Literaturnye sviazi i kontakty*, vyp. 11.) (In Russ.)

Popova 2025b — Popova, Victoria Yu. “Nikolas Gil’en i Il’ia Erenburg: istoriia tvorcheskoi druzhby” [“Nicolás Guillén and Ilya Ehrenburg: A History of a Creative Friendship”]. *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 316–361. (In Russ.)

Popova 2016 — Popova, Victoria Yu. “O nesostoiavsheisia komandirovke Anri Barbiusa v Latinskuiu Ameriku” [“Henri Barbusse’s Trip to Latin America: Unrealized Project”]. *Literature of the Americas*, no. 1 (2016): 167–183. (In Russ.)

© 2026, В.Ю. Попова
Дата поступления в редакцию: 15.04.2026
Дата одобрения рецензентами: 01.05.2026
Дата публикации: 25.06.2026

© 2026, Victoria Yu. Popova
Received: 15 Apr. 2026
Approved after reviewing: 01 May 2026
Date of publication: 25 Jun. 2026

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПЕРЕПИСКА РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА «ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА» С ХУАНОМ МАРИНЕЛЬО

1. Тимофей Рокотов — Хуану Маринельо

31 июля 1940 г. Москва

Дорогой товарищ,

Мы рады сообщить Вам, что в одном из ближайших номеров нашего журнала «Интернациональная литература» (русское издание) мы напечатаем Вашу прекрасную статью «Год без Антонио Мачадо»[1]. Нам вдвойне приятно опубликовать ее — как дань нашего глубокого уважения к великому национальному поэту Испании, так и в силу больших художественных достоинств Вашего очерка.

Для нас было бы крайне важно вступить с вами в постоянную переписку, которая, как мы надеемся, была бы одинаково полезна как для нас, так и для передовых писателей Кубы.

У нас в Союзе наблюдается большой интерес к кубинской литературе, в которой мы видим одну из наиболее передовых литератур в Латинской Америке. Доказательством нашего живого интереса является то, что в данное время мы переводим для напечатания в нашем журнале роман Энрике Серпа[2] «Контрабанда», а также ряд опубликованных в нашем журнале статей о книгах кубинских писателей. Так, в № 7–8 нашего журнала мы печатаем статью Ф.В. Кельина (о чем просим сообщить автору книги) о последней книге Энрике Серпы «Дни в Тринидаде»[3]. По выходе номера мы Вам его немедленно вышлем. Кроме того, в этом же номере Вы найдете статью об афро-антильской поэзии аргентинской писательницы Аиды Кометты Мансони[4].

Для нас было бы крайне желательно, если бы передовые кубинские писатели и, в первую очередь, Вы, дорогой т. Маринельо, помогли бы нам в нашей работе по укреплению культурных и литературных связей между обеими нашими странами. Эта помощь могла бы выразиться в посылке нам материалов — стихов, статей, очерков, художественных произведений и пр. Со своей стороны, мы могли бы

помочь кубинским передовым журналам посылкой материала о культурной и литературной жизни Союза.

Недавно мы узнали о Вашем избрании на пост алькальда Гаваны[5]. Наша редакция с радостью приветствует это большое событие в жизни кубинских трудящихся.

В ожидании вашего скорого ответа, остаюсь с братским приветом

Ответственный редактор И.Л. Т. Рокотов

РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед. хр. 978. Л. 3. Рус. маш. с рукописной правкой.

[1] *Маринельо Х.* Год без Антонио Мачадо / пер. с исп. Н. Любимова // Интернациональная литература. 1940. № 9–10. С. 218–220.

[2] Энрике Серпа (Enrique Serpa, 1899/1900–1968) — кубинский писатель, поэт, журналист, дипломат, заведующий отделом писем и информации газеты *El Mundo* (1930—1952), пресс-атташе посольства Кубы во Франции (1952–1959). Литературную деятельность начал как поэт, но известность ему принесли реалистические рассказы и роман «Контрабанда» (1938, Национальная премия). После победы Кубинской революции вошел в Союз писателей и деятелей искусств Кубы, УНЕАК (Unión de Escritores y Artistas de Cuba, UNEAC), основанный Н. Гильеном.

[3] *Кельин Ф.В.* Энрике Серпа. «Дни в Тринидаде» // Интернациональная литература. 1940. № 7–8. С. 298–299.

[4] *Мансони А.К.* Негры в американской поэзии / пер. с исп. Н. Любимова // Интернациональная литература. 1940. № 7–8. С. 270–273.

[5] Возможно, имеется в виду избрание Маринельо министром без портфеля первого правительства Фульхенсио Батисты (1940–1944).

2. Хуан Маринельо — Тимофею Рокотову

30 сентября 1940 г. Гавана

Уважаемый товарищ,

Ваше интересное письмо, в котором Вы сообщаете о том, что в ближайшем номере Вашего журнала опубликуете мою статью об Антонио Мачадо, меня очень порадовало. Большое спасибо за внимание.

Я получаю довольно нерегулярно замечательный журнал, которым Вы руководите. У меня недостает некоторых номеров, а я был бы очень рад иметь полный комплект. Можно ли это осуществить?

Нас очень радует, что Советский Союз живо интересуется нашей литературой; без всякого патриотического хвастовства могу

сказать, что наша литература, в известном смысле, является самой значительной и интересной из литератур латиноамериканских стран. Мы будем очень рады поддерживать с вами регулярную связь и посылать вам самое интересное из нашей литературной продукции.

Я с радостью сообщил Энрике Серпа, что его роман «Контрабанда» переведен на русский язык[1], а также о том, что вы напечатали статью Федора Кельина о его книге «День в Тринидаде».

Прошу Вас передать мой сердечный привет товарищу Кельину, с которым я имел удовольствие познакомиться в героические дни испанской войны. С большим интересом слежу за его работой, меня радует, что он с таким вниманием следит за литературой наших стран.

Очень прошу Вас присылать нам журналы, газеты, книги и пр. Наш интерес к советской жизни растет с каждым днем.

Всегда к Вашим услугам — Хуан Маринельо,

P.S. Согласно вашей милой просьбе посылаю Вам несколько моих книг.

РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед. хр. 978. Л. 7. Рус. маш. с пометой: «Пол[учено] 9/XII-40 г. Перевела М. Кессель». Опубл.: *Маринельо Х.* Письмо в редакцию // Интернациональная литература. 1940. № 2. С. 243.

[1] Редакция также сообщала Э. Серпа об этом в письмах к нему (РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед. хр. 997. Л. 5). Однако произведение на страницах «ИЛ» опубликовано в итоге не было.

3. Тимофей Рокотов — Хуану Маринельо

16 мая 1941 г. Москва

Дорогой товарищ Маринельо,

Отправляем Вам первый номер журнала «Интернациональная литература», в котором на <…> странице Вы найдете статью о Вашей книге «Испанские события»[1]. Как я Вам уже писал, книга нам очень понравилась. Рассчитываю поместить Вашу интересную статью о Пабло Торриенте Брау в октябрьском номере[2], в честь 5-летия со дня смерти писателя.

Мы были в восторге от книги Брау «...» [«Приключения неизвестного кубинского солдата»], которую, вместе с целым рядом других книг, любезно прислал нам Сельсо Энрикес[3], сотрудник газеты *Ноу*[4], с которым Вы, возможно, знакомы.

Нам отрадно видеть, что в последнее время наши отношения с Кубой окрепли, но нам очень хотелось бы, чтобы и Вы сами, товарищ Маринельо, постоянно писали для нашего журнала.

Среди заметных культурных событий, о которых хочется Вам рассказать хотя бы вкратце, — декада таджикского искусства, прошедшая недавно в Москве[5]. Декада показала, какой стремительный рывок совершил этот народ, еще совсем недавно считавшийся отсталым. Зрители были очарованы — в особенности таджикскими танцорами, среди которых выступала группа детей младше четырнадцати лет. Некоторые из них показали такое мастерство и темперамент, что поразили даже москвичей, искушенных зрителей, видевших лучших танцоров Советского Союза.

Я побывал на заключительном концерте декады. Это была настоящая симфония красок, роскошное и завораживающее зрелище. Но больше всего мне запал в душу один из номеров: выступление народного таджикского певца с его детьми — младшему из них было не больше шести-семи лет.

Среди присутствовавших на концерте членов правительства был товарищ Сталин. Когда певец с детьми вышел на сцену, любопытно было наблюдать за младшим, который, внезапно заметив товарища Сталина в правительственной ложе, продолжил петь, не шелохнувшись и не сводя глаз с его лица. В этом простодушном порыве было столько детского обожания, что зрители были глубоко тронуты.

Было весьма любопытно посмотреть «Отелло» на таджикском языке. Скажу прямо: эта постановка у таджиков не особенно выделяется на фоне того, как трагедию Шекспира ставят другие народы СССР. Я видел, к примеру, «Отелло» на грузинском[6], и, на мой взгляд, в трактовке народного артиста Грузии Имидиашвили роль венецианского мавра получилась куда выразительнее, чем у артиста таджикского театра Касымова.

Говоря о Шекспире, хочется упомянуть и другое важное культурное событие в нашей стране — 325-летие со дня смерти Шекспира и Сервантеса. Возможно, Вас заинтересует материал, связанный с этой датой, в нашей московской газете *Moscow News*: она опубликовала мою статью с весьма любопытными откликами английских писателей о том, как чествуют Шекспира на его родине и у нас, в СССР.

И в-третьих, хочу рассказать Вам о новой комедии известного украинского драматурга Корнейчука «В степях Украины», которую

недавно поставил Малый театр[7]. В этой пьесе речь идет о жизни украинских колхозников. В легком комедийном ключе автор рисует жизнь двух председателей колхозов, которые лет двадцать назад вместе сражались в одном отряде под командованием Буденного против врагов советской власти. Затем пути двух друзей, не раз спасавших друг друга от смерти, расходятся. Один считает, что, хотя его колхозники и живут в достатке, Ленин боролся и отдал жизнь не ради всеобщей сытости, а ради высоких идеалов человечества, а значит — надо идти к коммунизму быстро и с каждым днем все быстрее. Друг его придерживается другого взгляда: ему социализм не наскучил, и незачем так спешить, чтобы прийти к коммунизму.

Ряд событий в пьесе подтверждает правоту первого друга; второй же, в силу обстоятельств, сам видит ошибочность своей позиции и идет за товарищем, с которым они в конце концов находят общий язык. Все действие разворачивается на фоне живописной украинской природы. Само собой, у враждующих соседей, превратившихся в своего рода Монтекки и Капулетти, есть дети, влюбленные друг в друга.

Пьеса Корнейчука порой напоминает романтические сочинения Ростана; каменной стены, правда, в ней нет, но один председатель отделен от другого высокой живой изгородью. Как и положено комедии, все кончается хорошо. Зрители и пресса встретили спектакль очень тепло.

Хочу попросить Вас о большом одолжении. Буду Вам крайне признателен, если Вы станете присылать для нашего журнала все, что сможете: романы, статьи о кубинской литературе, впечатления об СССР деятелей кубинской культуры — словом, все, что найдете интересным. Несмотря на наши литературные связи с Кубой, книг и журналов оттуда мы получаем очень мало. Конечно, мы возместим Вам все расходы. Или, может быть, Вам было бы удобнее поручить кому-нибудь подбор такой литературы для нас?

В ближайшие дни отправлю Вам номер 5 «Интернациональной литературы», в котором есть материал к 325-й годовщине смерти Сервантеса[8]. Надеюсь на Ваше положительное решение.

С товарищеским приветом,

Главный редактор журнала «Интернациональная литература»

Т. Рокотов

РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед. хр. 978. Л. 16–17. Исп. маш. коп. Перевод с исп. наш.

[1] *Любимов Н.* Хуан Маринельо. «Испанские события» // Интернациональная литература. 1941. № 1. С. 176–177.

[2] По всей видимости, планы изменились после начала войны, и статья не была опубликована.

[3] Сельсо Энрикес Гомес (Celso Enríquez Gómez, 1907–1986) — кубинско-мексиканский журналист, педагог, спортивный обозреватель газеты *Hoy.* В 1940-е поддерживал связь с Иностранной комиссией Союза советских писателей.

[4] *Hoy* — кубинская газета, орган Народно-социалистической партии (Коммунистической партии Кубы). Выходила в Гаване (1938—1965). Имела популярный характер, отстаивала демократические идеи; в дореволюционный период редакция неоднократно подвергалась репрессиям и закрывалась. В период диктатуры Ф. Батисты газета была закрыта в 1953 г. Вплоть до 1958 г. Компартия Кубы вместо нее выпускала газету *Carta Semanal*, которая также вела борьбу против диктатуры.

[5] Декада таджикского искусства прошла в Москве с 12 по 21 апреля 1941 г., в ней приняли участие Таджикский государственный театр оперы и балета и Таджикский государственный академический театр драмы им. Лахути (см., напр.: Хроника декады таджикского искусства в Москве // Советское искусство. 1941. 13 апреля).

[6] Скорее всего, имеется в виду постановка 1937 г. Грузинского театра оперы и балета им. З.П. Палиашвили.

[7] Александр Евдокимович Корнейчук (1905–1972) — украинский советский писатель, драматург, сценарист, редактор, лауреат пяти Сталинских премий (1941, 1942, 1943, 1949, 1951) и Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» (1960). Пьеса в поддержку колхозного движения «В степях Украины» (1941) принесла автору Сталинскую премию (1942). Премьера пьесы состоялась в Малом театре 26 апреля 1941 г. (реж. В.И. Цыганков).

[8] *Кельин Ф.В.* Сервантес (К 325-летию со дня смерти) // Интернациональная литература. 1941. №5. С. 161–171.

4. Хуан Маринельо — Тимофею Рокотову

4 октября 1941 г. Гавана

Уважаемый товарищ и друг,

Мне было очень приятно получить номер первый «Интернациональной литературы», где была напечатана ваша теплая статья о моей книге *Momento español*. Журнал с каждым днем интересует меня все больше и больше, и, как я уже говорил в предшествующем моем письме, мне было бы очень приятно иметь полный его комплект.

Я весьма Вам признателен за приглашение постоянно сотрудничать в «Интернациональной литературе», но большая политическая работа, которую мне приходится сейчас вести, мешает мне это сделать. Тем не менее, я буду время от времени посылать вам свои статьи. Равным образом, я добьюсь того, чтобы товарищи, ближайшим образом связанные с Партией и сочувствующие нашим идеалам, посылали свои рукописи и книги в ваш журнал и поддерживали самую тесную связь с великим делом, вами осуществляемым.

В английском издании «Интернациональной литературы» я видел перевод нескольких рассказов тов. Луиса Фелипе Родригеса,[1] который очень тронут вниманием, оказанным его вещам.

Сведения, содержащиеся в Вашем письме о художественной жизни СССР, еще сильнее обостряют наше желание познакомиться поближе с грандиозным делом, осуществляемым строителями социализма в области искусства. То, что вы мне сообщаете о декаде таджикского искусства, прямо может потрясти. Вот блестящее доказательство того, что, вопреки всем утверждениям «духовных аристократов» и реакционеров, подлинный народ в области художественного творчества все может понять и всем может овладеть. Как только Вы сможете, пришлите нам комедию Корнейчука для ознакомления с ней кубинских зрителей.

Я очень внимательно следил за блестящим ходом празднеств, посвященных в СССР Шекспиру и Сервантесу. Поразительно, что в час грозного нападения врагов человечества Советский Союз способен с таким энтузиазмом относиться к произведениям классической литературы.

Нечего и говорить, с каким захватывающим интересом следим отсюда мы, прогрессивные писатели Кубы, за великолепной обороной Красной Армии, которая сейчас совершает величайшие подвиги на благо всего человечества.

Жму Вашу руку.

Хуан Маринельо

РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед. хр. 978. Л. 36. Рус. маш. с пометой: «Перевел Ф.В. Кельин».

Опубл.: *Маринельо Х.* Письмо в редакцию // Интернациональная литература. 1942. № 1–2. С. 240.

[1] Луис Фелипе Родригес (Luis Felipe Rodríguez, 1884–1947) — кубинский писатель. Начинал как авангардист, впоследствии писал на социальную тематику.

КУБИНСКИЕ МАТЕРИАЛЫ В ЖУРНАЛЕ «ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА»

1934

[Хроника]. Новые книги. № 5. С. 152–153.
Хроника о выходе романа А. Карпентьера «Экуэ Ямба-О!» и романа «Обреченное поколение» Л. Марреро.

[Хроника]. Новые книги. № 6. С. 124.
О выходе романов А. Карпентьера и Л. Марреро.

1935

Педросо Р. Сентябрь («Все бурлит, все кричит…») / пер. с исп. рукописи Ф.В. Кельина. № 6. С. 65–67.

1936

[Хроника]. Ежемесячник «Медиодиа». № 12. С. 226.
Обзор прогрессивного журнала *Mediodía*, выходящего под редакцией Хуана Маринельо.

1937

[Хроника]. Смерть Пабло де ла Торренте Брау. № 4. С. 241.

[*Гильен Н.*] Выступление на II Международном конгрессе в защиту культуры. № 9. С. 28–29.

1938

[Хроника]. Преследования революционных писателей. № 7. С. 256.
О закрытии кубинского прогрессивного журнала *Mediodía* и аресте писателя Хуана Маринельо.

[Хроника]. Журнал «Медиодиа». № 11. С. 264.

[*Любимов Н.*] Романы Карлоса Монтенегро. № 12. С. 256.
Заметка о книгах писателя «Мужчины без женщин» и «Три месяца с батальоном Кампесино».

1939

[Хроника]. Объединение передовых писателей. № 1. С. 246.
Создание в Гаване Союза прогрессивных художников и писателей.

[Хроника]. Письмо Ромэна Роллана. № 1. С. 246.
Письмо Роллана кубинскому журналисту Педро Моральесу Вальдесу.

[Хроника]. Конкурс на лучшую биографию Хосе Марти. № 1. С. 246.

[Хроника]. Вечер в пользу испанских детей. № 1. С. 246.
Вечер в Кубинском доме культуры. С докладами выступили Феликс Гордон Ордас (посол Испании на Кубе) и Хуан Маринельо.

[Хроника]. «Создадим народный театр». № 1. С. 246.
Статья Роберто Альварадо в газете *Ноу*.

Педросо Р. Черный брат («Негр, черный брат мой…»). № 2. С. 173.
Перевод приводится в статье С. Путнэма «Современная литература Латинской Америки».

[*Любимов Н.*] «Контрабанда» — новый роман Энрике Серпа. [Рецензия.] № 2. С. 197.

[Хроника]. Концерт для Испании. №2. С. 253.
В концерте приняли участие критик Хосе Антонио Портуондо, поэты Николас Гильен и Луис Амаро Бланко.

[Хроника]. «Кубинцы — борцы испанской армии». № 2. С. 253.
Статья Лино Новаса Кальво об участии кубинцев в гражданской войне в Испании. О гибели Пабло де ла Торриенте Брау.

[Хроника]. Советские фильмы на Кубе. № 3–4. С. 381.

[Хроника]. Кубинская газета [*Ноу*] о смерти А. Макаренко. № 5–6. С. 270.

[Хроника]. «История СССР» на Кубе. № 9–10. С. 270.
О выходе учебника истории СССР под ред. А.В. Шестакова на испанском языке.

[Хроника]. Энрике Серпа получил премию. № 11. С. 256.
О присуждении премии за роман «Контрабанда».

1940

[Хроника]. «Сервантес». № 1. С. 211.
Обзор рубрик кубинского журнала «Сервантес».

[Хроника]. Митинг в защиту СССР. № 2. С. 231.
О выступлении Х. Маринельо и Б. Роки в Гаване в поддержку СССР

[Хроника]. Советские фильмы на Кубе. № 3–4. С. 310.

Мансони А.К. Негры в американской поэзии / пер. с исп. Н. Любимова. № 7–8. С. 270–273.
Влияние литературы негров на поэзию США и стран Латинской Америки (XVI–XX вв.). Упоминаются Хуан Мансано, Доминго Дельмонте, Николас Гильен, Эмилио Бальягас и другие поэты.

Кельин Ф.В. Энрике Серпа. «Дни в Тринидаде». [Рецензия.] № 7–8. С. 298–299.

[Хроника]. Альманах «Сегодня» [*Ноу*]. № 7–8. С. 341.

[Хроника]. «Все должны читать эту книгу». № 7–8. С. 341.
Отзыв кубинской газеты *Ноу* на «Историю ВКП(б)».

[Хроника]. «Бесценный исторический документ». № 7–8. С. 341.
О показе фильма «Ленин в 1918 году» на Кубе.

Маринельо Х. Год без Антонио Мачадо / пер. с исп. Н. Любимова. № 9–10. С. 218–220.
Воспоминания о встрече с поэтом.

Энрикес С. Литературная молодежь Кубы. № 9–10. С. 264.
Заметка о современной кубинской литературе. Упоминаются Хуан Маринельо, Карлос Монтенегро, Луис Фелипе Родригес, Николас Гильен и др.

Герра А. Письмо в редакцию. № 9–10. С. 268.
Отзыв о книге рассказов *Relatos de Marcos Antilla*.

[Хроника]. «Ценная книга». № 9–10. С. 294.
О книге «Сталин о Ленине».

[Хроника]. «Горы и люди М. Ильина». № 9–10. С. 294.

[Хроника]. Поэма Рехино Педросо. № 9–10. С. 294–295.
Хроника о выходе поэмы «Море поет вдалеке». Биографическая заметка о писателе.

[Хроника]. «Трагедия крестьянина». № 9–10. С. 295.
Сообщение о выходе в свет романа Сиро Эспиносы.

Луис Фелипе Родригес. № 11–12. 3 стр. обложки.
Краткая биографическая заметка.

Родригес Л.Ф. Мистер Льюис (рассказ) / пер. с исп. Н. Любимова. № 11–12. С. 153–155.

Родригес Л.Ф. Рождественская ночь (рассказ) / пер. с исп. Н. Любимова. № 11–12. С. 155–157.

Коротко о книгах. № 11–12. С. 319.
О книге Л.Ф. Родригеса «Рассказы Маркоса Антильи» с предисл. Х. Маринельо.

Луис Фелипе Родригес «Рассказы Маркоса Антильи». [Рецензия.] № 11–12. С. 318–319.

[Хроника]. Кубинское издание биографии Сталина. № 11–12. С. 362–363.

[Хроника]. Распространение марксистской литературы. № 11–12. С. 362–363.
О распространении кубинской компартией «Биографии Сталина», книг Ленина и др.

[Хроника]. К столетию со дня рождения Эредиа. № 11–12. С. 363.
О выходе на Кубе трех книг, посвященных творчеству Хосе Марии Эредиа.

[Хроника]. Обращение кубинской интеллигенции. № 11–12. С. 363.
Антивоенное обращение Х. Маринельо, Н. Гильена, К. Монтенегро и др. в газете *Hoy*.

1941

Любимов Н. Хуан Маринельо. «Испанские события». [Рецензия.] № 1. С. 176–177.

[Хроника]. Победы Советского Союза. № 1. С. 223.
Доклад кубинского журналиста Эухенио Солера об успехах СССР.

[*Любимов Н.*] Сиро Эспиноса. «Трагедия крестьянина». [Рецензия.] № 2. С. 224–225.

Маринельо Х. Письмо в редакцию. № 2. С. 243.
О связях кубинской и советской литературы.

[Хроника]. Кубинская журналистика о детском театре в СССР. № 2. С. 270.

[Хроника]. Ноябрьский номер журнала «Мэгезин де Ой». № 2. С. 270–271.
Обзор статей об СССР в кубинском газете *Hoy*.

[Хроника]. Юбилейный номер журнала «Сервантес». № 2. С. 271.

[*Кессель М.Р.*] Приключения неизвестного солдата-кубинца. № 3. С. 174.
Краткая рецензия на посмертно изданный роман Пабло де ла Торриенте Брау.

[Хроника]. Кубинская газета об «Антологии испанской литературы». № 3. С. 205–206.
Газета *Hoy* об издании, подготовленном О. Васильевой и В. Узиным.

[Хроника]. Отдел литературы кубинской Компартии. № 3. С. 206.

[Хроника]. Четыре года сталинской Конституции. № 3. С. 206.
Газета *Hoy* отмечает четырехлетие Конституции.

Энрикес С. Писатели и книги (Письмо из Кубы). № 4. С. 146–147.
Обзор книг, вышедших на Кубе в 1939–1940 гг. Упомянуты Х. Марти, Х. Маринельо, М. Агирре и др., журналы *Cervantes*, *América*, *Ultra*.

[Хроника]. «Мэгэзин де Ой». № 4. С. 190–191.
Обзор журнала за январь 1941 г. О публикации материалов, посвященных СССР.

[Хроника]. Страницы из дневника Энрике Молины. № 4. С. 191.
О поездке кубинского филолога в США.

[Хроника]. «Мэгэзин де Ой». № 5. С. 254.
Обзор журнала за февраль 1941 г. Упомянуты гаитянские писатели, Н. Гильен.

[Хроника]. Конкурс на лучший роман. № 5. С. 255.
О романе Л.Ф. Родригеса «Негр, который выпил луну».

[Хроника]. Новый журнал. № 5. С. 255.
О выходе журнала Федерации ученых, философов и литературоведов (*Revista de la Federación de doctores en ciencias y en la filosofía y letras*).

Пита Родригес Ф. Кубинская живопись. №6. С. 185–186.

[Хроника]. Кубинская интеллигенция в защиту Карлоса Престеса. № 6. С. 221–222.

[Хроника]. Пресса о романе Энрике Серпа «Контрабанда». № 6. С. 222.

[Хроника]. Газета «Сегодня» [*Hoy*] о произведениях Сталинских лауреатов. № 7. С. 227.

[Хроника]. Горький — историк литературы. № 7. С. 227.
О публикации в газете *Hoy* статьи о книге Горького «Лекции по истории русской литературы».

[Хроника]. Новый кубинский журнал *Fundamentos*. № 7. С. 228.

Кельин Ф.В. Передовые писатели Латинской Америки: Хуан Маринельо. № 9–10. С. 227–229.

Маринельо Х. Телеграмма в редакцию [Мастера культуры о разбойном нападении Гитлера на СССР]. № 9–10. С. 258.

1942

Маринельо Х. Письмо в редакцию. № 1–2. С. 240.
«О происках фашистских агентов в Латинской Америке». Солидарность с народами СССР, ведущими героическую борьбу с немецкими захватчиками.

Гильен Н. Приветствие Советскому Союзу. *Маринельо Х.* Приветствие Советскому Союзу. *Маринельо Х.* Письмо в редакцию. № 3–5. С. 231, 232, 243–244.
Выражение солидарности писателей Кубы с советским народом.

Литература двух Америк. 2026. № 20. *Literature of the Americas,* no. 20 (2026)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-416-452
https://elibrary.ru/RBIMZH
УДК 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Виктория ПОПОВА

У ИСТОКОВ СОВЕТСКОЙ ЛАТИНОАМЕРИКАНИСТИКИ: ИЗ ИСТОРИИ ИБЕРО-АМЕРИКАНСКОЙ ГРУППЫ ГАХН

Аннотация: В статье рассматривается история институционального изучения латиноамериканской литературы в Государственной академии художественных наук (ГАХН), сначала в подсекции всеобщей литературы Литературной секции, затем в ибero-американской группе при этой подсекции. Изучение латиноамериканской литературы в середине 1920-х гг. носило дискретный характер, она часто рассматривалась вкупе с испанской литературой. В декабре 1926 г. при подсекции всеобщей литературы была образована иберо-американская группа, руководить ей стал С.С. Игнатов. В статье показывается, как деятельность советских испанистов, переводчиков, сотрудников ГАХН способствовала первому советскому институциональному осмыслению латиноамериканской литературы. Обозревается научная деятельность группы, прослеживается эволюция советско-латиноамериканских контактов в этот период. Рассматриваются связи с другими организациями — ВОКС и Испаноамериканским обществом в Ленинграде, исследуется вклад иберо-американской группы в празднование Десятилетия Октябрьской революции. В 1929 г. деятельность группы была прекращена, в 1930 г. С.С. Игнатов покинул ГАХН. Иберо-американская группа становится первым центром изучения испанской и латиноамериканской литературы в СССР. В приложении публикуются тезисы докладов сотрудников, прочитанные на заседаниях 1926–1927-х гг., документы, связанные с деятельностью группы.

Ключевые слова: латиноамериканская литература, латиноамериканистика, ГАХН, иберо-американская группа, С.С. Игнатов, Ф.В. Кельин, Д.И. Выгодский, М. Угарте, СССР, архивные материалы

Информация об авторе: Виктория Юрьевна Попова, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5388-0641. E-mail: victoria_124@mail.ru

Для цитирования: *Попова В.Ю.* У истоков советской латиноамериканистики: из истории иберо-американской группы ГАХН // Литература двух Америк. 2026. № 20. С. 416–452. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-416-452

Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук за счет гранта Российского научного фонда № 25-78-00252 «Латиноамериканистика в СССР: литература и политика», https://rscf.ru/project/25-78-00252/.

Автор статьи выражает благодарность Сергею Игоревичу Панову за указание материалов и совет обратиться к истории иберо-американской группы ГАХН.

Литература двух Америк. 2026. № 20.

Literature of the Americas, no. 20 (2026)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-416-452
https://elibrary.ru/RBIMZH
UDC 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Victoria POPOVA

AT THE ORIGINS OF LATIN AMERICAN LITERARY STUDIES IN THE USSR: THE HISTORY OF THE IBERO-AMERICAN GROUP AT THE GAKHN

Abstract: The paper dwells on the history of the institutional study of Latin American literature at the State Academy of Art Sciences (GAKhN), first within the General Literature subsection of the Literary Section and later within the Ibero-American group established under that subsection. In the mid-1920s, the study of Latin American literature remained discrete and was often pursued in conjunction with Spanish literature, without clear differentiation. In December 1926, the Ibero-American group was formed within the General Literature subsection and headed by Sergei Ignatov. The article demonstrates how the work of Soviet hispanists, translators, GAKhN scholars contributed to the first institutional conceptualization of Latin American literature in the USSR. It reviews the group's scholarly activities and traces the evolution of Soviet–Latin American contacts. The group's relations with other organizations — notably VOKS and the Hispano-American Society in Leningrad — are examined, and its contribution to the celebration of the tenth anniversary of the October Revolution is explored. In 1929, the group's activities ceased, and in 1930, Ignatov left the GAKhN. The Ibero-American group became the first center for the study of Spanish and Latin American literature in the USSR. The addendum includes abstracts of papers delivered at meetings in 1926–1927 and documents related to the group's activities.

Keywords: Latin American literature, Latin American literary studies, State Academy of Art Sciences, Ibero-American group, S.S. Ignatov, D.I. Vygodsky, F.V. Kelyin, M. Ugarte, USSR, archival materials

Information about the author: Victoria Yu. Popova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya st. 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5388-0641. E-mail: victoria_124@ mail.ru

For citation: Popova, Victoria. "At the Origins of Latin American Literary Studies in the USSR: The History of the Ibero-American Group at the GAKHN." *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 416–452. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-416-452

Acknowledgements: The research was carried out at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences and was financially supported by the Russian Scientific Fund, grant no. 25-78-00252 "Latin American Literary Studies in the USSR: Literature and Politics", https://rscf.ru/project/25-78-00252/

The author of the article expresses gratitude to Sergei Igorevich Panov for the advice to look into the history of the Ibero-American group of the State Academy of Art Sciences (GAKhN) and information on the archived materials.

Литература двух Америк. 2026. № 20. *Literature of the Americas,* no. 20 (2026)

Artículo científico
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-416-452
https://elibrary.ru/RBIMZH
UDC 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Victoria POPOVA

EN LOS ORÍGENES DE LOS ESTUDIOS LITERARIOS LATINOAMERICANOS EN LA URSS: LA HISTORIA DEL GRUPO IBEROAMERICANO EN LA GAKHN

Resumen: El artículo está dedicado a la historia del estudio institucional de la literatura latinoamericana en la Academia Estatal de Ciencias Artísticas (GAKhN); primero en la subsección de literatura general de la Sección Literaria y, posteriormente, en el grupo iberoamericano creado dentro de esta. A mediados de la década de 1920, el estudio de la literatura latinoamericana tenía un carácter discontinuo y, a menudo, se abordaba en conjunto con la literatura española. En diciembre de 1926 se formó, dentro de la subsección de literatura general, el grupo iberoamericano, dirigido por Serguéi Ignatov. Se demuestra cómo el trabajo de hispanistas, traductores e investigadores de la GAKhN contribuyó a la primera comprensión institucional soviética de la literatura latinoamericana. El artículo revisa las actividades académicas del grupo y traza la evolución de los contactos entre la URSS y América Latina durante este período. Se examinan las relaciones con otras organizaciones, como la VOKS y la Sociedad Hispanoamericana de Leningrado, y se analiza la contribución del grupo iberoamericano a la celebración del décimo aniversario de la Revolución de Octubre. En 1929, cesaron las actividades del grupo y, en 1930, Ignatov dejó la GAKhN. El grupo iberoamericano se convirtió en el primer centro de estudios de literatura española y latinoamericana en la URSS. El apéndice contiene resúmenes de informes de los investigadores leídos en reuniones en 1925–1927 y documentos relacionados con las actividades del grupo.

***Palabras clave*:** literatura latinoamericana, estudios latinoamericanos, Academia Estatal de Ciencias Artísticas (GAKhN), grupo iberoamericano, S.S. Ignatov, F.V. Kelin, D.I. Vigodski, M. Ugarte, URSS, material de archivo

Información sobre la autora: Victoria Yu. Popova, doctora en Filología, investigadora del Instituto de la Literatura Mundial A.M. Gorki: de la Academia de Ciencias de Rusia, Povarskaia 25ª, ed. 1, 121069 Moscú, Rusia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5388-0641. E-mail: victoria_124@mail.ru

Para citar: Popova, Victoria. "En los orígenes de los estudios literarios latinoamericanos en la URSS: la historia del grupo iberoamericano en la GAKhN." *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 416–452. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-416-452

Agradecimientos: El estudio se llevó a cabo en el Instituto de la Literatura Mundial A.M. Gorki de la Academia de Ciencias de Rusia y recibió el apoyo financiero del Fondo Científico de Rusia, subvención no. 25-78-00252 "Estudios literarios latinoamericanos en la URSS: literatura y política", https://rscf.ru/project/25-78-00252/

La autora de este artículo expresa su agradecimiento a Serguéi Igorevich Panov por su consejo de consultar la historia y los materiales del grupo iberoamericano de la Academia Estatal de Ciencias Artísticas (GAKhN).

Изучение зарубежных литератур в середине 1920-х гг. еще не успело сложиться в устойчивую академическую традицию. В полной мере это касалось и латиноамериканской литературы, исследовательское внимание к которой носило преимущественно дискретный характер. Тем не менее нарастающая потребность в упорядочении этой области знания уже намечалась, и одним из мест, где это стремление стало обретать институциональные очертания, стала Государственная академия художественных наук (РАХН и ГАХН) и действовавшие в ее составе секции и подсекции.

Научный интерес к испаноязычным литературам развивался по мере того, как расширялся круг проблем, разрабатывавшихся Литературной секцией. Первым шагом в этом направлении стало предложение об обособлении романо-германской секции, создание которой, как утверждалось в документе за подписями Н. Гудзия, Н. Пиксанова, И. Гливенко, П. Когана, Л. Гроссмана, М. Цявловского и других членов Академии, «восполнило бы крупный пробел в организации российских высших ученых заведений»[1]. В уже существовавшей на тот момент подсекции истории литературы, по словам инициаторов этого обращения, хоть и рассматривались западные литературы, но все же превалировала литература русская, а «соединение национальной и иноземной литератур в одной подсекции делает ее громоздкой»[2].

Организационное заседание новой подсекции всеобщей литературы прошло 5 ноября 1924 г.[3] В центре внимания собравшихся оказались вопросы, касающиеся направлений будущей работы: уточнялся состав участников группы, складывались перечни исследовательских тем — как по современной, так и по античной литературе, намечались доклады — в первую очередь, по французскому и немецкому материалу[4].

10 декабря к заседаниям присоединился Сергей Сергеевич Игнатов (1887—1959) — театровед, литературовед-испанист, переводчик. Прежняя его деятельность практически без остатка принадлежала театру: в 1921–1925 гг. он заведовал литературной частью в Московском государственном Камерном театре[5], читал курсы по истории

[1] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 22. Л. 2. Документ не датирован.

[2] Там же.

[3] Там же. Л. 3–4.

[4] О тематике первых заседаний подсекции всеобщей литературы Литературной секции ГАХН см. также: [Богомолов 2018: 463].

[5] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 256. Л. 12.

театра и зарубежной литературы в театре им. Мейерхольда, выступал автором театроведческих работ, писал для «Вестника театра»[6], переводил испанские пьесы на русский язык[7]. В ГАХН он пришел в 1922 г.[8] и в дальнейшем работу в подсекции всеобщей литературы совмещал с театральными штудиями: в 1926 г. его утвердили членом-корреспондентом по Театральной секции[9], а двумя годами позже, в 1928 г., назначили ученым секретарем Комиссии по изучению зрителя при той же секции[10].

Вернемся к началу декабря 1924 г., когда С.С. Игнатов только начинал свою карьеру испаниста в стенах ГАХН. Возможно, в подсекцию его пригласили в связи с производственной необходимостью: требовался специалист, способный взять на себя испанский материал. Одним из первых поручений, возложенных на него в этом новом качестве, стала подготовка плана изучения современной испанской литературы (об этом свидетельствовал протокол заседания)[11]. И хотя о Латинской Америке речи пока не шло, в первой части статьи мы проследим, как именно испаноязычная литература начала входить в исследовательский обиход ученых ГАХН.

Первый вариант плана работ по современной испанской литературе был принят в январе 1925 г. с оговоркой о необходимости его дальнейшего развития[12]. План этот мыслился как основа для будущего сборника статей — подобные издания уже намечались по другим зарубежным литературам. Подтверждением тому служит заседание подсекции 25 февраля 1925 г., на котором С.С. Игнатов выступил с докладом на тему «Основные черты испанской литературы», а последовавшее обсуждение развернулось именно в русле перспективной подготовки сборника.

По сохранившимся довольно кратким тезисам доклада можно восстановить общую логику, которой следовал Игнатов в своем выступлении. Он очертил траекторию развития испанской словесности

---

[6] Там же. Л. 10. Также см.: [Писатели современной эпохи 1995: 92].

[7] Среди переводов С.С. Игнатова, напр.: *Руэда, Лопе де*. Оливы: Интермедия / пер. С.С. Игнатова. Пб.; М.: театр. отд. Наркомпроса, 1919. 8 с.

[8] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 256. Л. 15.

[9] Там же. Л. 2.

[10] Там же. Л. 3.

[11] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 22. Л. 9.

[12] Там же. Л. 12.

и наметил ее главные, определяющие черты[13]. В центре внимания докладчика была исключительно литература Испании, Испанская Америка не была представлена. Среди бесспорных, по мысли Игнатова, свойств испанской литературы были названы многовековое переплетение испанской и арабской культур, нераздельность идеализма и реализма, «чуждые» (иностранные, в первую очередь, французские — *В.П.*) влияния в XVIII – начале XIX вв.

Тезисы представляются слишком лаконичными, чтобы оценить, насколько традиционной была интерпретация Игнатова или же он представил некий новаторский взгляд. Сложно сказать также, повлияли ли философские поиски членов Академии того времени на видение Игнатова [см. об этом: Дмитриев 2010; Искусство как язык 2017]. Испанская литература в докладе характеризовалась как целостное национальное творчество: с одной стороны, оно вбирало в себя разнообразные влияния, с другой — хранило внутреннюю независимость и прямолинейно не подчинялось ходу исторических событий. Об этом свидетельствовал спорный тезис Игнатова: эпоха Возрождения — время наивысшего политического и экономического подъема Испании — не вызвала соразмерного расцвета художественного творчества, а подлинный взлет литературы пришелся уже на начало упадка испанского могущества. Это утверждение, впрочем, трудно оценить без самого текста доклада: ведь именно Возрождение, Золотой век испанской культуры, оставило после себя богатейшее литературное наследие. Быть может, говоря о начале упадка, докладчик имел в виду ряд постепенно надвигавшихся трудностей — будь то истощение казны страны или же поражение Непобедимой армады в 1588 г.

Заслушав сообщение Игнатова, сочли нужным высказаться двое присутствующих[14], оба в соответствии со своими профессиональными интересами: поэт, стиховед В.И. Нейштадт заявил, что обзору докладчика недоставало «хотя бы краткого очерка испанского стихосложения»[15], а будущий переводчик «Сида», председательствовавший на заседании Б.И. Ярхо, споря с тезисом о том, что основной

[13] Там же. Л. 23а. Рук. ориг. с авт. С. Игнатова. То же — Л. 24. Авториз. маш.

[14] Согласно протоколу № 2 от 25.02.1925 г. на заседании присутствовали Б.И. Ярхо, С.С. Игнатов, В.Н. Нейштадт, И.А. Кашкин, Л.В. Горнунг и др. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 22. Л. 23.

[15] Там же.

объект испанской литературы и искусства — живой, конкретный человек, указал на идеализацию Сида в романсах[16].

По всей видимости, бóльшая часть доклада была посвящена литературе классической, что вызвало справедливое замечание со стороны В.И. Нейштадта, указавшего на то, что «следовало бы резче показать перелом между литературой старой и литературой новой, т. е. той, которая будет характеризоваться в последующих статьях сборника»[17]. Б.И. Ярхо присоединился к этой критике, заметив, что правильнее было бы подробнее остановиться на литературе XX в., которой в сборнике будет отведено основное место. Игнатов, однако, попытался обосновать столь пристальное внимание именно к литературе «старой»: судя по всему, его доклад мыслился как задел для вступительной статьи в будущем труде, где следовало бы очертить весь путь развития испанской словесности, тогда как и XIX в., и современный материал предполагалось развернуть в последующих статьях сборника. Несмотря на это объяснение, не исключаем, что Игнатову, специалисту по испанскому театру XVI–XVIII вв., ученику петербургского филолога-медиевиста Д.К. Петрова (1872–1925), было весьма сложно сразу представить на суд коллег готовый проспект сборника о современной литературе, тем более что работать ему приходилось пока в одиночку, а необходимые издания далеко не всегда были в доступе[18].

Так или иначе, обсуждение сборника вскоре сошло на нет. В других протоколах сведения о нем, за исключением упоминаний, не представлены. Можно предположить, что некая рукопись все же была подготовлена к 1926 г., поскольку в списке своих научных работ Игнатов указывал труд под заглавием «Современная литература Испании и испанской Америки»[19]. К сожалению, ни степень готовности этого текста, ни состав статей и участников на сегодняшний день остаются нам неизвестны. Вероятнее всего, сборник так и не был завершен, но Игнатов отчитался подготовкой рукописи, или же на его издание не нашлось средств.

---

[16] Там же.

[17] Там же.

[18] В отчете о деятельности подсекции всеобщей литературы за 1925/1926 гг. сообщалось, что доклады Игнатова были перенесены на более поздний срок в связи с задержкой получения из заграницы необходимых докладчику книг (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 33. Л. 235).

[19] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 256. Л. 9.

Что же касается трудов и дней ГАХН, Игнатов вскоре получил еще одно поручение (а может быть, и сам стал инициатором) — произнести доклад на заседании памяти Д.К. Петрова[20], ушедшего из жизни 5 мая 1925 г. Как мы уже упоминали, Игнатов принадлежал к числу учеников петербургского профессора, и кому, как не его воспитаннику, предстояло взять на себя выступление перед президиумом Литературной секции[21].

Выступление о «Современной литературе Испании и Испанской Америки» было запланировано на 1925 г., но, судя по всему, было перенесено[22] и состоялось только год спустя — 11 июня 1926 г.[23] Согласно записи в протоколе, доклад представлял собой «исчерпывающий историко-литературный обзор последних десятилетий кастильской литературы»[24]. Игнатов начал со второй половины XIX в., подробно охарактеризовав литературный процесс в Испании и отметив влияние на него других европейских литератур. Особое внимание в докладе было уделено поколению 1898 г. и фигуре Мигеля де Унамуно. Об Испанской Америке докладчик говорил значительно меньше, ограничившись несколькими положениями: тесная связь литературы с политикой, формирование испаноамериканского модернизма под воздействием европейских образцов и его последующее национальное обособление. Сохранившиеся тезисы доклада изобилуют лакунами: в подготовленной машинописи были оставлены пропуски для вписывания от руки (прежде всего имен собственных), однако заполнены они так и не были. Это обстоятельство серьезно затрудняет идентификацию конкретных фигур, о которых говорил Игнатов. Вместе с тем не вызывает сомнений, что центральное место в сюжете об испаноамериканском модернизме отводилось Рубену Дарио (см. тезис 11): «Возникновение модернистской поэзии — в Центральной Америке, откуда она, спустя десятилетие, переходит в Испанию благодаря главным образом творчеству [Р. Дарио. — *В.П.*]»[25]. Завершался доклад идеей синтеза: испаноамериканский модернизм способствовал сближению Старого и Нового Света, Испании и Испанской Америки.

[20] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 22. Л. 59.

[21] На данный момент нам не удалось установить, состоялось ли это заседание.

[22] Отчет о деятельности ГАХН 1921–1925. М., 1926. С. 156.

[23] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 37. Л. 30.

[24] Там же.

[25] Там же. Л. 31.

Этот доклад в значительно большей мере отвечал основной задаче подсекции — заниматься современной литературой. И хотя в Отчете подсекции за 1925/1926 г. сообщалось, что темы, связанные с современными литературами, составили 70% деятельности подразделения[26], к общему отчету Литературной секции прилагалась объяснительная записка. В ней был обозначен вопрос, которому вскоре предстояло стать главной повесткой: не следует ли разбить подсекцию на более мелкие ячейки ради большей эффективности работы:

> Несмотря на свое задание — отражать во всей универсальности работу современного литературоведения, Литературная секция еще не могла достигнуть в этом направлении желательной полноты. Выделение новых ячеек в дальнейшем процессе ее развития, по-видимому, неизбежно. Стиховедение, античные литературы, литературы различных народностей востока — вот те области, которые разрабатываются пока лишь эпизодически в ячейках Литературной секции и могут со временем потребовать самостоятельных под-ячеек для обширной плановой работы[27].

Отчет был подан в конце мая 1926 г., однако уже вскоре намеченные изменения начали воплощаться в жизнь. Литературная секция подвергалась серьезной перестройке, заметно расширяя и углубляя свою деятельность. О сути этих перемен сообщал «Бюллетень ГАХН»: чтобы охватить все разнообразие специальностей, подсекция выделила узкие ячейки для углубленной работы, оставив пленуму лишь сообщения общего значения. Впервые в этом списке появилась иберо-американская ячейка (группа):

> Во втором полугодии 1926/27 академического года подсекция всеобщей литературы подверглась значительному внутреннему преобразованию: подсекция выделила из среды постоянных участников ее работ отдельные ячейки по специальностям, присвоив наиболее крупным ячейкам наименование «комиссий». Эти вновь созданные ячейки, по мысли подсекции, должны вести специальную работу, которая, принимая во внимание все разнообразие охватываемых подсекцией специальностей, не может и не должна быть предметом

[26] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 33. Л. 235.

[27] Там же. Л. 231.

обсуждения пленума. В пленум же должны выноситься лишь те сообщения, которые представляют интерес для всех участников подсекции. Кроме того, пленум, согласно директивам Литературной секции, должен вести коллективную работу. Таким образом организовались и фактически приступили к работе ячейки: «Современной литературы запада», «Англо-американская», «Иберо-американская», «Изучения античных литератур». Намечена была также ячейка «Изучения восточных литератур»[28].

Руководителем иберо-американской группы стал С. Игнатов. Первое заседание прошло совместно с подсекцией всеобщей литературы — 12 января 1927 г. На нем Игнатов выступил с докладом «Испановедение в Соединенных Штатах»[29]. Поскольку тезисов доклада не сохранилось, восстановить его содержание мы можем по одноименной статье, опубликованной в журнале ГАХН «Искусство»[30]. Эта первая попытка систематизации научного материала показала, насколько сложно было сделать упор именно на современную литературу. Трудность во многом проистекала из малой доступности источников, на что Игнатов указал в одном из примечаний, пометив, что не имел возможности привести исчерпывающей библиографии[31]. В статье автор предпринимал попытку сделать обзор работ по испанистике и латиноамериканистике. Игнатов рассматривал именно американское, а не советское испановедение, руководствуясь реальным положением дел: в России эта область, по его собственному признанию, пребывает в «полном застое» и «абсолютном игнорировании» как прошлого, так и настоящего испаноязычных стран[32]; на всю страну лишь один испанист занимал университетскую кафедру (и то всеобщей литературы) — проф. Д.К. Петров[33], а без американских трудов, «может быть, не было бы ни одной истории испанской литературы» или какой-либо другой крупной работы[34].

---

[28] Литературная секция // Бюллетень ГАХН. 1927/1928. № 8–9. С. 26–27.

[29] В протоколе заседания было указано, что историко-литературный доклад С.С. Игнатова прений не вызвал. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 48. Л. 23.

[30] *Игнатов С.С.* Испановедение в Соединенных Штатах // Искусство. М.: ГАХН. 1927. Т. III, вып. II–III. С. 140–149.

[31] Там же. С. 140.

[32] Там же.

[33] Там же. С. 149.

[34] Там же. С. 140.

Статья заключала в себе внушительный перечень имен, трудов и современных периодических изданий, публиковавших работы по испанистике. Казалось бы, библиографический обзор должен был стать сухим перечислением названий и фамилий, однако, помимо этого, в нем прослеживаются две уникальные особенности. Во-первых, в поле зрения автора снова попадает Латинская Америка. Не случайно автор сразу же проводит терминологические границы:

> термин «испановедение» я беру в широком смысле, разумея под ним изучение как Испании, так и испанской Америки. Говоря о литературе и языке, термин «испанский» я применяю только к европейской Испании, «испано-американский» — только к испанской Америке, а «кастильский» — ко всей совокупности литературы на кастильском языке и к самому языку, на котором говорят и, главное, пишут и в Европе, и в Америке[35].

Во-вторых, отдельного внимания заслуживает философская оптика статьи. Автор во введении представил культурно-историческую панораму испаноязычного мира: он отметил, что страны испанской Америки выходят на авансцену мировой политики и экономики, пробуждая к себе повсеместный интерес (исключением пока остается Россия), благодаря чему изучение испанского искусства и литературы обретает все более прочные позиции в науке. Однако Игнатов не просто констатировал академические тренды. Он говорил об исторической судьбе южноамериканского континента, переживающего подъем и постепенно превращающегося — вместо Испании — в новый центр возрождения. Сохранив культурное единство с бывшей метрополией, испанская Америка освободилась от европейского упадка и эпигонства в искусстве, черпая силу в собственной здоровой почве:

> Мы переживаем очень интересный момент культурно-экономического возрождения испанских стран, причем постепенно очаг этого возрождения передвигается из Европы в Америку. Южноамериканские республики начинают жить все более интенсивной культурной жизнью, объединенные со своей бывшей метрополией единством прошлой культуры, но лишенные известной традиционности и последствий глубокого упадка Испании, начавшегося с появления там

[35] Там же.

> Бурбонов. Если Испания ищет спасения в немецкой философии или слепом подражании всему французскому, то испанская Америка, пережившая уже эпоху преклонения перед французской культурой, таит в себе здоровое начало, идущее от родной почвы, от «благоухающей Америки, которая содрогается от ураганов и живет любовью»[36].

Цитата из стихотворения Рубена Дарио «Рузвельту» придавала тексту и антиимпериалистическое звучание — хотя Игнатов почти не касался этой темы, упомянув ее лишь в конце статьи среди причин повышенного интереса Соединенных Штатов к испановедению. Косвенно, однако, можно утверждать, что убеждения Игнатова опирались на ариэлизм (Х.Э. Родо): испаноамериканская культура предстает в его размышлениях как образец духовного благородства, противостоящий «ураганам», под которыми, надо полагать, подразумевается экспансионистская политика США.

В рассуждениях Игнатова проступает идея испанского мессианства: антагонизм между метрополией и колониями ослабевает, а сама Испания видится уже наследницей латино-средиземноморской цивилизации и классического гуманизма. Прослеживается здесь и мотив нового американского человека, возникшего из смешения европейской и индейской крови:

> И как потомки былых конкистадоров, смешавшиеся с туземными племенами и закаленные в XIX веке длительной борьбой за независимость, создали сильную нацию, которая теперь, после бесконечных революций, начинает быстро развиваться экономически, так старые блестящие традиции Испании XVII в. на новой почве начинают оживать в новых культурных ценностях, создаваемых здоровой нацией. И эти здоровые традиции постепенно из Америки переходят назад в Испанию, и бывшая метрополия начинает как будто оживать и сбрасывать с себя налет чуждой ей общеевропейской культуры.

То, что Игнатов в самом начале работы помещает рассуждения об особой культурной миссии латиноамериканских народов и исключительности их происхождения, свидетельствует о его глубоком знании как идейных основ испаноамериканского модернизма, так и, возможно, конкретных работ Х. Марти, М. Угарте, Х.Э. Родо и др.

[36] С. Игнатов цитирует стихотворение Рубена Дарио «Рузвельту», вошедшее в сборник «Песни жизни и надежды» (*Cantos de vida y esperanza*, 1905).

Трудно судить, мог ли автор статьи быть знаком с эссе Х. Васконселоса «Космическая раса» (“La raza cósmica”), вышедшим в 1925 г., где речь шла о новой, пятой расе американского континента, сформированной различными этносами и призванной положить начало новой цивилизации. Но как бы то ни было, целый конгломерат идей, созвучных латиноамериканским (и шире — новосветным) философским течениям рубежа XIX–XX вв., удивительным образом был отражен в тексте — несмотря на его жанр, тяготеющий скорее к историко-литературному обзору, — и едва ли это присутствие случайно: по всей видимости, сам Игнатов разделял эти воззрения.

Начиная с 26 января 1927 г., иберо-американская группа заседала отдельно. На первом собрании участникам предстояло прежде всего выяснить научные интересы друг друга и определить «степень специальной подготовки лиц, собирающихся принять участие в работе группы»[37]. Предполагалось, что доклады по избранной тематике будут звучать и на общих встречах подсекции всеобщей литературы, и на заседаниях новой ячейки. В планах значилась и отдельная задача — составить сводный библиографический список книг по иберо-американской литературе, хранящихся в московских библиотеках и у частных лиц. Темы первых докладов распределили между собой председатель и секретарь заседания — Б.В. Горнунг[38], касались они преимущественно испанской классики, и лишь Игнатов решил повторить свой доклад о современной кастильской литературе[39]. Горнунг не занимался испаноязычными литературами, вероятно, он был приглашен на заседания подгруппы, поскольку являлся одним из составителей трехлетнего плана работ Комиссии современной западной литературы (наряду с И.А. Кашкиным и М.Д. Эйхенгольцем)[40]. Впоследствии активного участия в заседаниях иберо-американской подгруппы он не принимал.

Круг членов группы складывался постепенно. На первом заседании, помимо уже названных лиц, присутствовали К.А. Марци-

[37] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 62. Л. 1.

[38] Борис Владимирович Горнунг (1899–1976) — российский филолог, поэт-переводчик. Окончил историко-филологический факультет Московского университета (1921). Участник Гражданской войны на Южном фронте (1920), до 1924 г. служил в Красной армии. С 1923 г. работал в Государственной академии художественных наук (ГАХН) — в Философском отделении и Литературной секции. Принимал деятельное участие в работе Московского лингвистического кружка. Печатался с 1918 г. Переводил новейших французских поэтов, немецких экспрессионистов и др. [Писатели современной эпохи 1995: 70].

[39] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 62. Л. 3. Рук. ориг. с авт. С. Игнатова.-

[40] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 155. Л. 25.

шевская[41], А.А. Дерентальд[42], О.Н. Филиппова[43], Л.Е. Сторэ[44]; на следующем к обсуждениям присоединились В.А. Дынник,[45] О.Н. Раевская[46] и Ф.В. Кельин[47], а на третьем — И.И. Гливенко[48]. В дальнейшем появлялись и эпизодические участники.

---

[41] Ксения Александровна Марцишевская (1897–1988) — филолог, редактор. Работала в библиотеке Исторического музея. Знала многие иностранные языки, составляла испанский и румынский словари, писала об испанской и итальянской литературе. Много лет была главным редактором Издательства русских и иностранных словарей.

[42] Александр Аркадьевич Дикгоф (псевдоним А. Дерентальд, 1885–1939) — деятель партии эсеров, писатель. Эмигрировал во Францию, печатался в журналах «Русское богатство», «Заветы», «Вестник Европы», был корреспондентом газеты «Русские ведомости» (с 1910 г.). В 1917 г. вернулся в Россию, в 1920–1921 гг. жил в Польше, затем во Франции. Работал в ВОКС. Автор русского текста оперетт «Фиалка Монмартра» (1933), «Чарито» (1935). В 1939 г. приговорен к расстрелу, реабилитирован в 1997 г.

[43] Об Ольге Николаевне Филипповой сохранилось очень мало сведений. Работала в ГАХН, затем в ВОКС. Являлась автором учебников по испанскому языку, составителем словарей.

[44] Любовь Ефимовна Дикгоф (Эмма Сторэ; 1896–1969) — супруга А.А. Дикгофа-Дерентальда. Публиковалась под псевдонимом «Эмма Сторэ» — автор статей в «Женском журнале», редактор французской литературы во «Внешторгиздате». В 1937 г. осуждена на 5 лет лагерей, находилась в заключении на Колыме. Реабилитирована в 1997 г.

[45] Валентина Александровна Дынник-Соколова (1898–1979) — советский переводчик и литературовед, член Союза писателей СССР. Окончила историко-филологический факультет Киевского университета (1920). В середине 1920-х гг. была членом литературной группы «Перевал», печаталась в журнале «Красная новь». Сотрудник ГАХН, в 1926–1927 гг. в качестве научного сотрудника участвовала в фольклорных экспедициях по Русскому Северу. Участвовала в работе Комиссии по «Слову о полку Игореве». После войны преподавала в Литературном институте им. А.М. Горького, профессор, заведующий кафедрой зарубежной литературы.

[46] Ольга Николаевна Раевская — сотрудник ГАХН.

[47] Федор Викторович Кельин (1893–1965) — советский литературовед-испанист и переводчик, почетный доктор Мадридского университета (1937). Специалист по классической и новейшей испанской и латиноамериканской литературе. Член Союза писателей СССР (с 1939 г.). Участник II Международного конгресса писателей в защиту культуры (1937, Испания). Референт Инокомиссии СП СССР, редактор журнала «Интернациональная литература», совместно с С.М. Арконадой редактировал испанское издание этого журнала. В последние годы жизни — вице-президент Советской ассоциации дружбы и культурного сотрудничества со странами Латинской Америки.

[48] Иван Иванович Гливенко (1868–1931) — русский и советский историк литературы, переводчик. Профессор Киевского университета (до революции), затем профессор этнолого-лингвистического факультета 1-го МГУ. В 1921–1923 гг. заведующий Главнаукой. Первая публикация — перевод плутовского романа «Ласарильо с Тормеса» (1893).

Собственную исследовательскую стратегию группе еще только предстояло выработать. В середине 1920-х гг. иберо-американистика не обладала выраженной системностью, что прекрасно понимал руководитель группы. Испанская и латиноамериканская литературы не были последовательно разграничены и часто рассматривались как единое целое. И если по испанской словесности к тому времени успел сложиться некий корпус сведений, то латиноамериканская литература, в особенности современная, даже для многих специалистов оставалась практически *terra incognita*. Вероятно, именно этим был продиктован замысел Игнатова: начинать с докладов на широкие темы. В отличие от подсекции всеобщей литературы, иберо-американская группа, по его мысли, не должна была замыкаться ни на современной литературе, ни на какой-либо одной национальной традиции. Более того, выступления могли быть посвящены культурной и общественной жизни иберо-американских стран в целом. Тем самым изначально задавался междисциплинарный характер исследований: секция открывалась для активного участия не только литературоведов[49].

Из девяти намеченных докладов на первый период работы группы три отводились Латинской Америке[50]: О.Н. Филиппова предполагала рассказать о литературе Кубы, Игнатов — о творчестве Руфино Бланко Фомбоны[51], а И.И. Гливенко — о России в аргентинской литературе и журналистике. Какие из этих выступлений в итоге состоялись, а какие остались лишь замыслом, сегодня установить трудно, и причины тому не всегда ясны. Тезисы доклада Гливенко нам обнаружить не удалось; сообщение же Игнатова отсутствует даже в списке прочитанных им в стенах ГАХН докладов, зафиксированном в личном деле. Тем не менее творчество венесуэльского писателя все же не прошло мимо исследователя: в 1930 г. в сборнике «Любовь Бентоса Сагреры»[52] вышли два рассказа в его переводе, и не исключено, что начало этим штудиям положила именно работа Игнатова в иберо-американской группе.

Что касается О.Н. Филипповой, то тезисы ее сообщения о кубинской литературе сохранились в архиве ГАХН[53]. Доклад состо-

[49] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 62. Л. 2.

[50] Там же.

[51] Руфино Бланко Фомбона (1874–1944) — венесуэльский писатель, дипломат, политик, видная фигура литературного модернизма.

[52] Катир (Рассказ) / пер. с исп. С.С. Игнатова // Любовь Бентоса Сагреры. Южно-американские рассказы. М.; Л.: Земля и фабрика, 1930. С. 158–163; Выборы (Рассказ) / пер. с исп. С.С. Игнатова // Там же. С. 152–158.

[53] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 62. Л. 14. См. Документ II Приложения.

ялся 10 июня 1927 г. В рамках обзорного доклада логично было бы ожидать обращения к фигуре Хосе Марти. Однако из тезисов видно, что Филиппова остановилась на романтизме и не коснулась отца модернизма. И, хотя хронологические рамки сообщения были заранее оговорены, Игнатов все же заметил, что продолжение работы — с выходом в конец XIX и XX в. — представляло бы особый интерес, «так как именно в этот период южноамериканские литературы, а в том числе и кубинская, начинают развиваться самостоятельно»[54].

Действительно, О.Н. Филиппова продолжала изучение кубинского материала, оставаясь одной из немногих, наряду с Игнатовым, кто планомерно занимался латиноамериканской литературой — о чем свидетельствует план работы иберо-американской группы на 1927/1928 академический год. К этому времени в группе уже сложился основной костяк исследователей, и намеченные труды распределялись следующим образом:

> Ф.В. Кельин: 1) Feijoo. Испанский мыслитель XVIII в.; 2) Реформа кастильской лирики; 3) Гонгора и гонгоризм; 4) Поэзия Мануэля Мачадо; 5) Libro de buen amor[55].
>
> О.Н. Раевская: 1) Плутовские новеллы Сервантеса; 2) Новеллы Сервантеса.
>
> О.Н. Филиппова: 1) Новая кубинская литература; 2) Пласидо. Поэзия; 3) Хертрудис Гомес де Авельянеда[56].
>
> С.С. Игнатов: 1) Начало испанского театра; 2) Теоретики испанской драмы; 3) Структура Дон Кихота; 4) Бланко Фомбона; 5) Хосе Сантос Чокано; 6) Конча Эспина[57].
>
> В.А. Дынник: 1) Творчество Пио Бароха[58]; 2) Стиль Пио Бароха[59].

---

[54] Там же. Л. 13.

[55] Бенито Херонимо Фейхо-и-Монтенегро (1676–1764) — испанский ученый, писатель и монах-бенедиктинец; Луис де Гонгора-и-Арготе (1561–1627) — испанский поэт эпохи барокко; Мануэль Мачадо (1874–1947) — испанский поэт, драматург и журналист; «Книга благой любви» (*Libro de buen amor*) — поэма испанского поэта Хуана Руиса, написанная в 1330–1343 гг. и опубликованная в 1790 г.

[56] Пласидо (Диего Габриэль де ла Консепсьон Вальдес) (1809–1844) — афрокубинский поэт и борец за независимость, представитель романтизма на Кубе; Хертрудис Гомес де Авельянеда (1814–1873) — испано-кубинская писательница.

[57] Хосе Сантос Чокано (1875–1934) — перуанский поэт, дипломат; Конча Эспина (1869–1955) — испанская писательница.

[58] Пио Бароха (1872–1956) — испанский писатель, одна из ключевых фигур «поколения 1898 года».

[59] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 103. Л. 36.

Как явствует из приведенного плана, подавляющее большинство предполагавшихся работ было сосредоточено на испанской литературе.

Латиноамериканская линия в работе группы в 1928/1929 академического году была представлена — во всяком случае, на бумаге — довольно пестрой картиной. 20 ноября на заседании читался перевод Игнатова отрывков из повести М. Угарте «Преступление масок» (“El crimen de las máscaras”)[60], 4 декабря состоялся доклад Филипповой «Русская культура в освещении журнала *Mercurio peruano*»[61]. Далее планировались: доклады Игнатова об уругвайской поэтессе Хуане де Ибарбуру и об аргентинском театре, выступление Филипповой об аргентинском журнале *Nosotros* и сообщение вернувшейся к заседаниям Марцишевской о роли итальянской культуры в духовной жизни Аргентины[62]. Как нетрудно заметить, намечался явный сдвиг в сторону аргентинской литературы — возможно, это было связано с увеличением числа контактов с Аргентиной, о чем речь еще пойдет ниже [см. об этом также: Хейфец, Хейфец 2019; Schelchkov 2025]. Однако назначенные даты переносились, литература, в которой Марцишевская собиралась искать итальянские следы, в итоге сменилась с аргентинской на испанскую[63], а Игнатов в конечном счете рассказал о Пио Барохе и заявил о намерении выступить с докладом о «Южноамериканской литературе XX века», по всей видимости, вместо прежних заявленных тем. Словом, сохранившиеся протоколы и несохранившиеся тезисы оставляют картину довольно туманную: делать однозначные выводы о том, какие доклады в действительности прозвучали на секции, по этим свидетельствам затруднительно. Ясно одно: литература Испании по-прежнему превалировала, а Латинская Америка держалась скорее на периферии исследовательского внимания. Впрочем, состоялись эти сообщения или нет, заявленные темы так или иначе отражали текущие штудии членов группы, которые были связаны либо с их научными интересами, либо с политической повесткой.

Ярким выражением связи с большой политикой стал 1927 г., отмеченный десятой годовщиной Октябрьской революции. В торжествах по этому случаю участвовала и ГАХН, включая иберо-американскую группу. В Москву съезжались зарубежные делегации

[60] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 76. Л. 4.

[61] Там же. Л. 9. Тезисы доклада обнаружить не удалось, прения в протоколе не зафиксированы.

[62] Там же. Л. 6.

[63] Там же. Л. 15.

для участия в Конгрессе друзей СССР, и латиноамериканские гости не стали исключением. Так, в числе официально приглашенных в Москву прибыли мексиканский художник Диего Ривера, аргентинский политик Артуро Орсабаль Кинтана, его соотечественник — писатель и культурфилософ Мануэль Угарте и другие. Академия сотрудничала с ВОКС, по линии которого приезжали многие участники Конгресса, и научные сотрудники ГАХН зачастую были деятельно вовлечены в мероприятия, устраиваемые Обществом.

Волна зарубежных визитов не обошла и иберо-американскую группу — 24 ноября 1927 г. ее гостем стал Мануэль Угарте. Аргентинский писатель выступил на французском языке с докладом, носившим скорее политический, чем литературный характер: «Латинская Америка и североамериканский империализм»[64]. В нем он охарактеризовал специфику развития латиноамериканских стран, однако основное содержание его речи сводилось к критике империалистической политики Соединенных Штатов. При этом Угарте проводил четкое различие между политикой правящих кругов США и американским народом в целом. Несмотря на тяжелое положение латиноамериканских стран, Угарте сохранял веру в итоговое торжество испанской культуры над англосаксонской, связывая эту надежду с объединением латиноамериканских стран и устранением тех внутренних сил, которые способствуют их порабощению[65].

Речи Угарте предшествовало вступительное слово Игнатова, который познакомил собравшихся с творчеством и общественной деятельностью аргентинского гостя. Тезисы этого вступления в протоколе заседания, к сожалению, отсутствуют, однако фигура Угарте, несомненно, заслуживала внимания, а возможно, была отчасти знакома русской аудитории: его произведения переводились еще до революции и печатались в периодике[66]. Он был автором ряда культурфилософских сочинений, в том числе книги «Будущее Испанской Америки» (*El porvenir de América Latina*, 1910), которая, как мы уже отмечали, с высокой долей вероятности была известна Игнатову.

Аргентинский гость и сам заговорил о России в своем выступлении, сказав, что испытывает симпатию к русскому народу и поэтому решил посетить страну. Им двигало также желание изучить советский

[64] См. документ III Приложения.

[65] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 63. Л. 5.

[66] См., напр., рассказы «Меченый» (журн. «Вестник иностранной литературы», 1905) и «Преступление в пампасах» (журн. «Огонек», 1910).

эксперимент и понять, приложим ли он к латиноамериканской действительности. К слову, Угарте обозначал те же мотивы и впоследствии: в своей книге «Боль писательства» (*El dolor de escribir*, 1933) он упоминал, что принял приглашение приехать в СССР на Конгресс, не будучи связан узами каких-либо партийных ограничений, и хотел воочию увидеть результаты глобальной перестройки общества в СССР[67]. А в беседах с другом, эквадорским писателем Сесаром Арройо, называл более глубинные причины — постоянную тревогу за Латинскую Америку, над которой нависла угроза империализма янки. «Я хотел знать, — приводит Арройо слова аргентинского писателя в книге о нем, — возникнет ли с появлением Нового правительства в России новая сила, способная помочь нам в нашей борьбе за свободу»[68].

Заседание прошло в расширенном формате, помимо Игнатова, Кельина и Филипповой, присутствовали гости, в том числе латиноамериканские. Судя по явочному листу[69], среди них был В. Кодовилья — аргентинский коммунист, представитель Компартии Аргентины при Исполкоме Коминтерна, как раз занимавшийся организацией Конгресса друзей СССР, приглашениями участников и кампанией по освещению мероприятия в прессе[70]. Присутствовал также мексиканский журналист, коммунист, как указано в протоколе — «член мексиканской миссии», Македонио (Маседонио)[71] Гарса.

Именно Гарса стал главным героем другого мероприятия, состоявшегося двумя неделями ранее — 11 ноября. Оно было значительно более масштабным (собрало 126 человек)[72] и целиком посвящалось Мексике. Такой охват объяснялся тем, что вечер прошел совместно с Научно-показательной частью ГАХН. О нем писал даже «Бюллетень ГАХН»[73], который за все время существования иберо-американской группы практически не освещал ее деятельность. Сведений об основном докладчике Македонио Гарса сохранилось не много (в «Бюллетене» он и вовсе был назван Гарсией) — известно

[67] Ugarte, Manuel. *El dolor de escribir*. Buenos Aires, 1933:148.

[68] Arroyo, César E. *Manuel Ugarte*. París, 1931:55.

[69] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 63. Л. 7.

[70] См., напр.: РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 79. Д. 25. Л. 55.

[71] Наблюдаются разночтения в написании имени мексиканского журналиста, в том числе в советской периодике. Сам Гарса подписывался в письмах так: Makedonio Garza. РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 2. Ед. хр. 159. Л. 30.

[72] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 6. Л. 232–234.

[73] Научно-показательная часть // Бюллетень ГАХН. 1927/1928. № 10. С. 69.

лишь, что впоследствии он стал одним из создателей Лиги революционных писателей и художников Мексики (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, LEAR, осн. в 1933 г.), постоянно взаимодействовал с Москвой[74], был женат на армянской танцовщице и писательнице Армен Оганян. В 1927 г., вероятно, он также принимал участие в Октябрьских торжествах и попутно был приглашен и в ГАХН.

Первоначально мероприятие планировалось на 27 октября, но было перенесено на 11 ноября[75]. Не исключено, что его решено было включить в программу Цикла вечеров и докладов, устраиваемых Академией в ознаменование десятилетия революции, который открывался в ноябре[76]. Судя по программе, вечер «Художественная жизнь Мексики» открывал зрителям мексиканскую культуру во всей полноте: по обыкновению начал разговор Игнатов, затем слово взял Гарса, рассказав о литературе, музыке, изобразительном искусстве страны. Научно-просветительскую часть сменила музыкально-поэтическая: гости услышали мексиканскую поэзию и прозу, затем последовали народные песни, прозвучали фортепианные миниатюры на фольклорном материале — вечер вышел далеко за рамки обычного академического заседания. В газете «Вечерняя Москва» была опубликована заметка о нем, где содержались более детальные сведения:

> Иберо-американской секцией Государственной академии художественных наук, под председательством В.В. Яковлева, был организован вечер мексиканского художественного творчества и устроена выставка образцов мексиканской живописи и архитектуры. Докладчиком выступал известный мексиканский литератор и журналист Македонио Гарса, которым был сделан на испанском языке обзор

[74] Гарса публиковался в журнале «Интернациональная литература» (см. *Гарса М.* Путь развития мексиканской литературы // Интернациональная литература. 1936. № 8. С. 138–140), в 1930-х гг. переписывался с редакцией журнала и Ф. Кельиным, отправлял в Москву заметки о литературной жизни Мексики (РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 2. Ед. хр. 159. Л. 30).

[75] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 6. Л. 241.

[76] В деле Научно-показательной части сохранился пригласительный билет-программа празднеств: «Государственная академия художественных наук, приветствуя вас с десятой годовщиной Великой октябрьской революции, просит вас посетить цикл вечеров и докладов, устраиваемых академией в ознаменование десятилетия Революции». Мероприятия начинались 5 ноября и заканчивались 26 ноября. Мексиканский вечер не был включен в список, возможно, перенос состоялся после того, как отпечатали программу. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 6. Л. 245.

современной художественной жизни Мексики. Доклад переводился на русский язык руководителем иберо-американской секции, т. Игнатовым. Главное внимание докладчик уделил влиянию природы и общественно-политической жизни страны на художественное творчество Мексики, на развитие скульптуры, живописи и изящной литературы. Кроме того, т. Гарса остановился на отдельных группировках мексиканских писателей и на развитии художественной и академической жизни Мексики, отмечая ее пролетарский уклон (появление в печати романа из рабочей жизни Василио Вадильо).

После доклада в художественной части вечера были прочитаны поэмы и стихотворения мексиканских поэтов и исполнены произведения мексиканских композиторов[77].

Столь широкое освещение мероприятия явно объяснялось его особым статусом: в последующем отчете вечер фигурировал в числе проведенных в рамках Октябрьских торжеств[78]. Возможно, эти вечера финансировались ГАХН отдельно, о чем свидетельствует выписка из протокола №235 Президиума ГАХН от 25.10.1927 г. об утверждении программы вечера и сметы в сумме 31 р.[79] Для сравнения — на регулярные заседания группы средства выделялись куда менее охотно: в другом деле сохранилась выписка от 29 ноября 1927 г., где утверждался счет на оплату расходов по вечеру иберо-американской группы и сумма 9 р. 50 к. с указанием, что в дальнейшем рядовые рабочие заседания не могут сопровождаться такого рода расходами»[80]. Возможно, нехватка финансирования, все более ощущавшаяся в Академии ко второй половине 1920-х, сказывалась и на масштабе деятельности иберо-американской группы.

Начавшаяся в 1929 г. реорганизация ГАХН в конечном счете затронет и иберо-американскую группу, приведя к прекращению ее существования. Однако если говорить о самом Игнатове, то в 1928–1929 гг. он еще оставался вполне востребованной фигурой в статусе руководителя подразделения. В этом смысле показателен, например, запрос, поступивший 9 июля 1929 г. из ГАХН в бюро «Интуриста» —

[77] Мексиканское художественное творчество. Вечер ГАХН'а // Вечерняя Москва. 1927. 18 ноября.

[78] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 6. Там же. Л. 347.

[79] Там же. Л. 249.

[80] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 63. Л. 8.

> в связи с предстоящим прибытием иностранных туристов на пароходе Cap Polonio оказать всемерное содействие члену ГАХН С.С. Игнатову, являющемуся председателем иберо-американской группы, в деле установления связи с могущими быть среди туристов представителями литературы и искусства из Испании и Южной Америки[81].

Сотрудничество с ВОКС и прием зарубежных гостей были для Игнатова делом уже знакомым: еще в 1926 г. он работал переводчиком с аргентинскими туристами[82], прибывшими в Ленинград и в Москву на том самом транслатлантическом лайнере Cap Polonio[83]. Тогда переводчиков, владеющих испанским, набирали усиленно — приходилось даже давать объявления в газетах[84]. При этом, если верить новостным сводкам, в 1926 г. на корабле прибыли исключительно коммерсанты и промышленники[85]; в 1929 г. же, Игнатова, как видно, приглашали уже с более конкретной и представительской целью — установить контакты с потенциальными деятелями словесности и искусства.

Другим значимым делом Игнатова стала организация выставки иберо-американской книги. Прежде ему уже доводилось выступать консультантом Комитета выставки революционного искусства Запада при ГАХН (совместный проект ГАХН и ВОКС), однако ни Испания, ни, тем более, Латинская там представлены не были[86]. Кому именно принадлежала инициатива новой выставки, нам пока выяснить не удалось, но масштаб подготовительных работ оказался весьма солидным.

Первоначально проведение выставки было запланировано на осень 1928 г.[87]. На распорядительном заседании иберо-американской группы 10 апреля Игнатов сделал доклад о ходе подготовки и было постановлено:

---

[81] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 256. Л. 6.

[82] ГА РФ. Ф. 5283. Оп. 3. Д. 29. Л. 61.

[83] ВОКС торжественно встречала аргентинскую делегацию, прибывшую на лайнере Cap Polonio, организовала в честь них вечер во 2-м МХАТ (Там же. Л. 68).

[84] Там же. Л. 75; В СССР едут 500 американцев // Вечерняя Москва. 1926. 22 июля; Мобилизация переводчиков // Вечерняя Москва. 1926. 19 августа.

[85] 500 американцев едут в Москву. Грандиозная экскурсия американских коммерсантов и промышленников // Вечерняя Москва. 1926. 29 июня.

[86] Каталог выставки революционного искусства Запада. М.: ГАХН; ВОКС, 1926. С. 9.

[87] Протокол № 4 от 10.04.1928. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 63. Л. 11.

> <...> доклад одобрить и просить С.С. Игнатова продолжать подготовительные работы по предположенной выставке, как в виде предварительных сношений с иберо-американскими странами, так и по ускорению официального утверждения плана выставки в президиуме ГАХН[88].

Чтобы «первая в СССР выставка книг на испанском, португальском и каталонском языках»[89] состоялась, Игнатов задействовал все доступные связи. Поскольку централизованных каналов книгообмена с Латинской Америкой тогда практически не существовало, единственным способом оказалась прямая рассылка писем — издателям, редакторам и, прежде всего, самим литераторам. Было составлено информационное письмо на испанском языке[90], где подчеркивался растущий интерес советской публики к иберо-американской культуре и большое значение будущей экспозиции для налаживания культурных связей:

> За последнее время в СССР проявляется большой интерес к культуре и искусству иберо-американских стран, и эта выставка привлечет еще бóльшее внимание и будет иметь большое значение в деле культурной связи Советского Союза с этими странами[91].

Опираясь в значительной степени на уже имевшиеся контакты, Игнатов адресовал письма хорошо знакомым ему авторам: перуанцу В. Гарсиа Кальдерону, русское издание которого он прежде рецензировал и чьи произведения вскоре перевел сам; аргентинцу Уго Васту, чей роман опубликовал с собственным предисловием; лично знакомому М. Угарте. В круг адресатов вошли также барселонский журналист *La Vanguardia* Марио Вердагер, живо заинтересовавшийся работой группы и даже предлагавший печатать отчеты о ее заседаниях в своей газете; аргентинский издатель Луис Лучиа Пуч, знакомый Уго Васта; испанский историк Рафаэль Альтамира-и-Кревеа, автор четырехтомной «Истории Испании и испанской цивилизации»; бразильский филолог-латиноамериканист Силвиу Жулиу ди Албукерки Лима и другие. Обращался Игнатов и напрямую в издательства:

[88] Там же.

[89] Там же. Л. 15.

[90] Там же. Л. 21.

[91] Цитируется русский перевод информационного письма. Там же. Л. 15.

испанские Prometeo (издательство Бласко Ибаньеса) и Espasa-Calpe, французское Excelsior, а также в ряд периодических изданий[92]. По всей видимости, рассылались и официальные письма на высоком уровне: первую партию — 12 книг — удалось получить напрямую из Министерства народного просвещения Мексики.

Поступавшие издания требовали упорядоченного хранения, и Игнатов хлопотал о выделении под библиотеку иберо-американской группы отдельного помещения на территории Академии; выдача книг на дом при этом должна была производиться не иначе как с ведома председателя или секретаря группы[93].

Несмотря на масштабную рассылку, книги на выставку поступали крайне медленно, и сроки ее проведения пришлось снова передвигать[94]. Вероятно, именно эти затруднения побудили Игнатова запросить содействие ВОКС, в планах было и налаживание контактов с другими организациями. Не исключено, впрочем, и иное объяснение: установка на такое сотрудничество, в особенности с Профинтерном (его латиноамериканской секцией), могла быть не собственной инициативой группы, а рекомендацией, навязанной «сверху» в связи с начинавшейся реорганизацией Академии и взятым курсом на привлечение общественных объединений к ее работам. Тем не менее с наступлением мая выставку снова отложили — на осень, «ввиду прекращения отношений с Испанией»[95]. Остается только догадываться, что подразумевалось под этой формулировкой — разрыв контактов между СССР и Испанией или между Академией и заграницей вообще[96].

Когда иберо-американская группа прекратила существование, идея выставки угасла не сразу — она сохранялась вплоть до 1930 г. Сам Игнатов после закрытия руководимого им подразделения оставался при Академии, числясь в Театральной секции[97], хотя положение его в той череде увольнений и гонений было весьма шатким. Зимой 1930 г. его отчислили из штата ГАХН. 26 февраля он подал заявление

[92] В деле сохранился список простых и заказных заграничных отправлений по выставке иберо-американской книги. Там же. Л. 23.

[93] Там же. Л. 17.

[94] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 76. Л. 11.

[95] Там же. Л. 19.

[96] См. подробнее о прекращении зарубежных связей Академии в ходе реорганизации ГАХН: [Гудкова 2019].

[97] С.С. Игнатов фигурировал в числе присутствующих в ряде протоколов Театральной секции [Гудкова 2019].

в Президиум Академии с просьбой восстановить его в звании штатного научного сотрудника. Попутно он излагал объем проделанной в ГАХН работы — как в Театральной секции, так и в иберо-американской группе. Среди прочего он упомянул и выставку иберо-американской книги: из его слов как будто бы следовало, что она была подготовлена, однако пока не осуществилась «из-за перехода ГАХН в другое помещение и последовавшей затем реорганизации ее»[98].

Не совсем ясно, возымело заявление Игнатова действие или о нем ходатайствовала также Театральная секция[99], однако в Академии его оставили, правда, нагрузив работой. Сначала, 20 марта, ему пришлось отчитываться о состоянии дел с выставкой для подачи сведений в Наркомпрос:

> <...> дать исчерпывающие сведения о состоянии дела с организацией выставки иберо-американской книги:
>
> 1) Списки полученных книг для экспонирования.
>
> 2) Списки издательств и лиц, с коими имеется связь по делу организации выставки (как заграницей, так и в СССР).
>
> 3) Ваши соображения о возможности и сроки открытия выставки[100].

По всей видимости, справку он предоставил, поскольку уже 31 марта получил другую — о том, что состоит штатным научным сотрудником ГАХН. Следом тянулись все новые и новые поручения: сначала Игнатов отправился собирать и изучать материалы по национальным театрам ССР Грузии и ССР Армении[101], затем его назначили ответственным за ведение работы по двум новым секциям кабинета театроведения[102]. Он исправно выполнял все, что требовалось: летом ездил в Грузию и Армению, участвовал в текущих делах Академии — но тем не менее 29 октября[103] был окончательно отчислен из ГАХН без объяснения причин[104].

---

[98] Там же. Л. 16.

[99] Например, Театральная секция ходатайствовала о присвоении Игнатову прежней ставки в 120 руб. взамен 60 руб., поскольку не находила «никаких оснований для деквалификации С. Игнатова, одного из немногих специалистов западно-европейского театра». Там же. Л. 23.

[100] Там же. Л. 14.

[101] Там же. Л. 17.

[102] Там же. Л. 24.

[103] Там же. Л. 18.

[104] Судя по всему, процесс отчисления тянулся несколько месяцев.

Дальнейшая судьба выставки так и осталась неясной. Последнее известное нам упоминание о ней относится к апрелю 1930 г. и связано с еще одним заметным центром испанистики и латиноамериканистики — на этот раз ленинградским. Это было Испаноамериканское общество в Ленинграде (Испамо), созданное в ноябре 1929 г. крупным переводчиком, испанистом — Давидом Исааковичем Выгодским (1893–1943). История и деятельность этой организации заслуживают отдельной статьи; здесь же мы коснемся лишь того, что имеет прямое отношение к сюжету о выставке.

Московские и ленинградские испанисты взаимодействовали друг с другом, и Игнатов, безусловно, знал о создании Общества. По всей видимости, его первая встреча с Выгодским состоялась 12 апреля 1930 г. в Ленинграде, когда ленинградский коллега подарил Игнатову сборник рассказов «Латинская Америка», выпущенный под его редакцией в издательстве «Прибой» в 1927 г. На экземпляре была оставлена дарственная надпись: «Сергею Сергеевичу Игнатову в память первой встречи, которая должна быть смыслом совместного служения испанской литературе. Д. Выгодский. 12.4.30»[105]. Судя по всему, встреча эта состоялась в рамках сотрудничества Игнатова с Испамо. На то же указывает и письмо, отправленное Игнатовым Выгодскому 24 апреля: он спрашивал о том, как прошли заседание и вечер, и сожалел, что не мог остаться еще на один день[106]. Скорее всего, речь шла об одном из собраний Общества, проходивших в помещении Союза писателей, на котором, к своему огорчению, не смог присутствовать Игнатов.

В письме он не только отправил Выгодскому несколько изданий и делился планами, но и с надеждой упомянул выставку иберо-американской книги: «Жду вашего письма о сроках нашей выставки. Скоро смогу сообщить точно»[107]. О каких именно совместных шагах шла речь, мы теперь можем только догадываться, однако ясно одно:

В сентябре Игнатов уже подавал заявление о сохранении его в статусе научных сотрудников. Президиум ГАХН счел его «не подлежащим рассмотрению ввиду того, что изменения в научном составе ГАХН исходят от Комиссии по чистке (Там же. Л. 20).

[105] Этот факт установлен нами по обнаружении раритетного издания книги с дарственной надписью Д.И. Выгодского в Аукционном доме Егоровых: Аукционный дом Егоровых. Книги и печатные раритеты. №76. 27 октября 2021. С. 84.

[106] ОР РНБ. Ф. 1169. Оп. 1. Д. 408. Л. 1–2.

[107] Там же.

в апреле 1930-го Игнатов все еще всерьез рассчитывал довести задуманное до конца.

Возможно, с реорганизацией Академии потребность в выставке, как и в очень многих проектах ГАХН, отпала, по крайней мере, никакими другими сведениями о том, почему она так и не была проведена, мы на сегодняшний день не располагаем. Впрочем, еще одно упоминание о ней все же обнаружилось — в архиве Выгодского, в письме, полученном в том же месяце от неизвестного корреспондента и посвященном перспективам открытия филиала Испамо в Москве[108]. В нем, среди прочего, дается весьма нелестная характеристика Игнатова: он назван «компрометарной» фигурой «даже за рубежом, благодаря его неряшливой организации выставки испанской книги»[109]. Оценить степень субъективности этого обвинения трудно, однако можно предположить, что автором письма был кто-то из московского круга ВОКС, поскольку в том же письме речь идет о приезде в Ленинград «испано-американской дамы из ВОКСа» — О. Филипповой, а также о некоем Триусе[110], служившем в ВОКСе. Вся работа московских испанистов оценивалась отправителем, по-видимому, отрицательно (что, очевидно, относилось и к иберо-американской группе): по его словам, среди них почти не находилось тех, кто был способен устроить не «гробокопательскую испано-американскую литературную работу», а «живую» деятельность[111]. Филиал Испамо действительно так и не был создан в Москве, однако уже после преобразования МОРП в 1932 г. при нем действовала испано-американская лендеркомиссия, которую возглавил Ф.В. Кельин. Ее заседания поначалу очень напоминали встречи секций и подсекций ГАХН: участники делали доклады, зачитывали и обсуждали письма испанских и латиноамериканских писателей, поступавшие в МОРП[112].

После ликвидации группы, а затем и Академии бывшие участники продолжили работу, связанную с латиноамериканской

[108] Поскольку автор письма неизвестен, неясно, насколько реальными были эти планы, обсуждались ли они с Выгодским. Возможно, после прекращения существования иберо-американской группы, действительно планировалось распространить деятельность Испамо и в Москве.

[109] ОР РНБ. Ф. 1169. Оп. 1. Д. 598. Л. 1.

[110] Скорее всего, имеется в виду Сергей Петрович Тривас, референт ВОКС по англо-американским странам.

[111] ОР РНБ. Ф. 1169. Оп. 1. Д. 598. Л. 1.

[112] В лендеркомиссиях МОРПа // Интернациональная литература. 1933. № 3. С. 155.

и испанской литературами: С. Игнатов переводил латиноамериканских писателей, совместно с Ф.В. Кельиным подготовил и выпустил испанско-русский словарь[113], издал книгу об испанском театре[114]. О. Филиппова поступила на службу в ВОКС и преподавала испанский язык, Ф.В. Кельин стал крупным переводчиком, референтом МОРП, а затем — Иностранной комиссии Союза советских писателей, корреспондентом многих испанских и латиноамериканских литераторов. Многие темы, намеченные еще в стенах Академии, впоследствии получили развитие в публикациях членов группы.

Иберо-американская группа стала первым советским институциональным объединением, в котором были предприняты попытки системного освоения испанской и латиноамериканской литератур. Начиная с выработки методологии и определения материалов исследования, участники группы обладали некоторой свободой в выборе тем и сюжетов для собственных штудий. Советская латиноамериканистика середины 1920-х гг. только переживала свое становление, и руководитель группы С. Игнатов не настаивал на изучении современной словесности, как это было принято, например, в подсекции всеобщей литературы, а стремился, наоборот, расширить круг проблем для рассмотрения, а также привлечь специалистов смежных дисциплин. Группа взаимодействовала с ВОКС, приняла участие в праздновании десятилетия Октябрьской революции и собрала книги для проведения выставки иберо-американской книги. Рост числа тем, посвященных классической литературе Испании в 1928–1929 гг., можно интерпретировать и как попытку абстрагироваться от марксистского подхода, активно навязываемого в ГАХН в эти годы.

Для латиноамериканистики того времени деятельность иберо-американской группы можно рассматривать как предварительный этап — этап, на котором она только начинала обособляться от испанистики. Исследовательское внимание, прежде обращенное на испаноязычные литературы в целом, постепенно расширялось, и латиноамериканистика оформлялась в самостоятельную область. И хотя протоколы указывают на преобладание испанских сюжетов и отсутствие системности в изучении латиноамериканского материала, деятельность группы, несомненно, внесла значимый вклад в исто-

[113] Испанско-русский словарь: 40.000 слов со включением особенностей испанского языка Центральной и Южной Америки; с приложением грамматики испанского языка / сост. С.С. Игнатов и Ф.В. Кельин. М.: Сов. энциклопедия, 1930.

[114] *Игнатов С.* Испанский театр XVI–XVII веков. М.; Л.: Искусство, 1939.

рию советской науки о литературах Латинской Америки: расширила горизонты их изучения, способствовала умножению переводов, публикаций и числа латиноамериканских штудий. В приложении к статье печатаются тезисы нескольких докладов, прозвучавших на заседаниях подсекции всеобщей литературы и иберо-американской группы, материалы по проведению мексиканского вечера и организации выставки иберо-американской книги.

ЛИТЕРАТУРА

Богомолов 2018 — *Богомолов Н.А.* Другое литературоведение: занятия подсекции истории русской литературы ГАХН. 1925–1929 // Русская литература и философия: пути взаимодействия / отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2018. С. 461–474.

Гудкова 2019 — *Гудкова В.В.* Театральная секция ГАХН: история идей и людей, 1921–1930 / Государственный институт искусствознания. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

Дмитриев 2010 — *Дмитриев А.* Литературоведение в ГАХН между философией, поэтикой и социологией // Логос. 2010. № 2 (75). С. 105–121.

Искусство как язык 2017 — Искусство как язык — языки искусства. Государственная Академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов / под ред. Н.С. Плотникова и Н.П. Подземской при участии Ю.Н. Якименко: в 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

Писатели современной эпохи 1995 — Писатели современной эпохи: Биобиблиографический словарь. М.: Рус. библиографическое общ-во; ЭксПринт НВ, 1995. Т. 2 / подгот. к изд. Н.А. Богомоловым.

Хейфец, Хейфец 2019 — *Хейфец Л.С., Хейфец В.Л.* Коминтерн и Латинская Америка: люди, структуры, решения. М.: Политическая энциклопедия, 2019.

REFERENCES

Bogomolov 2018 — Bogomolov, Nikolai A. “Drugoe literaturovedenie: zaniatiia podsektsii istorii russkoi literatury GAKhN. 1925–1929” [“Another Literary Criticism: Classes of the Subsection of the History of Russian Literature in the State Academy of Artistic Sciences. 1925–1929”]. In *Russkaia literatura i filosofiia: puti vzaimodeistviia* [*Russian Literature and Philosophy: Paths of Interaction*], edited by Elena A. Takho-Godi. Moscow: Vodolei Publ., 2018: 461–474. (In Russ.)

Dmitriev 2010 — Dmitriev, Aleksandr. “Literaturovedenie v GAKhN mezhdu filosofiei, poetikoi i sotsiologiei” [“Literary Criticism in the GAKhN Between Philosophy, Poetics and Sociology”]. *Logos*, no. 2 (75) (2010): 105–121. (In Russ.)

Gudkova 2019 — Gudkova, Violetta V. *Teatral'naia sektsiia GAKhN: istoriia idei i liudei, 1921–1930* [*The Theatre Section of GAKhN: A History of Ideas and People, 1921–1930*]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2019. (In Russ.)

Kheifets, Kheifets 2019 — Kheifets, Lazar' S., and Viktor L. Kheifets. *Komintern i Latinskaia Amerika: liudi, struktury, resheniia* [*The Comintern and Latin America: People, Structures, Decisions*]. Moscow: Politicheskaia entsiklopediia Publ., 2019. (In Russ.)

Pisateli sovremennoi epokhi 1995 — *Pisateli sovremennoi epokhi: Biobibliograficheskii slovar'* [*Writers of the Modern Era: A Biobibliographical Dictionary*], vol. 2, edited by Nikolai A. Bogomolov. Moscow: Russkoe bibliograficheskoe obshchestvo; EksPrint NV Publ., 1995. (In Russ.)

Shchelchkov 2025 — Shchelchkov, Andrey. "The Latin American Policy of the Soviet Society of Cultural Links, VOKS, in the Period 1920–1930." *Izquierdas* (Santiago) 54, no. 5 (2025).

© 2026, В.Ю. Попова
Дата поступления в редакцию: 10.05.2026
Дата одобрения рецензентами: 20.05.2026
Дата публикации: 25.06.2026

© 2026, Victoria Yu. Popova
Received: 10 May. 2026
Approved after reviewing: 20 May 2026
Date of publication: 25 Jun. 2026

ПРИЛОЖЕНИЕ

I

Тезисы доклада С.С. Игнатова «Современная литература Испании и Испанской Америки», прочитанного на подсекции всеобщей литературы Литературной секции 26 мая 1926 г.

1. Наиболее характерная черта испанской литературы — реализм. Этим объясняется быстрое изживание романтизма и переход к рационализму.

2. Революция 68 г. стремилась связать Испанию с чуждым ей антикатолическим европейским свободомыслием. Лирика …... и театр …..., порожденные революцией, остались чужды народу и прошли бесследно.

3. Послереволюционный период (69–87) характеризуется: 1) апогеем реального романа, наполовину областного, 2) развитием областного драматического жанра — ….. 3) развитием современной литературы и критики.

4. С 88 по 98 г. усиливаются рационалистические тенденции в испанской литературе, модернизм, возникновение которого может

быть датировано 88 г. — появлением книг ..... до 1907 г. насчитывает в Испании лишь 6 крупных поэтов.

5. «Поколение 98 г.» производит переоценку всех ценностей, отрицает старую национальную традицию и провозглашает европеизацию Испании. Чуждый Испании модернизм это поколение из литературы переносит в самую жизнь, подходя к испанской жизни с иностранным критерием.

6. Трагическая фигура эпохи — Унамуно, влюбленный в Испанию, в чистый испанизм, убедившийся в бесплодности работы поколения 98 г. и призывающий к крестовому походу на освобождение гробницы Дон Кихота.

7. Современную литературу со 2-й половины 19 в. до наших дней характеризует борьба двух течений — национально-испанского и европейского (французского), чуждого Испании, быстро воспринимаемого и в конечном итоге преодолеваемого испанизмом.

8. Литература последних лет в Испании находится под влиянием д'Аннунцио и Метерлинка, театр в состоянии полного упадка, критика посредственна, лирика мало интересна и мало культивируется. Испания в настоящее время живет творчеством прошлого поколения, отошедшего от модернизма и ..... теперь свои лучшие произведения.

9. В Испанской Америке, начиная с эпохи независимости, литература тесно связана с политикой.

10. С конца 19 века в Америке лирика становится модернистской и подчиняется французским течениям, тогда как роман становится все более реальным, порождая в каждой республике подлинно национальную литературу.

11. Возникновение модернистской поэзии — в Центральной Америке, откуда она, спустя десятилетие, переходит в Испанию благодаря главным образом творчеству ……

12. В последние годы литературный центр из Испании переходит в Америку, где модернизм сменился американизмом, давших крупных критиков, блестящих лириков и выдающихся романистов. Американизм не является отрывом от Испании, он заключает в себе сильный национальный элемент, позволяющий говорить теперь не об испанской и испано-американской литературах отдельно, а объединяющий их под одним понятием литературы на кастильском языке.

С. Игнатов.

РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 37. Л. 31. Маш. копия. В документе имеется ряд пропусков, предназначенных для заполнения от руки, однако эти лакуны не были заполнены.

II
Тезисы доклада О.Н. Филипповой «Кубинская литература до 19 века», прочитанного на заседании иберо-американской группы при подсекции всеобщей литературы 10 июня 1927 года

1. Культурное развитие Кубы стоит в тесной связи с развитием Испании.

2. Политическая зависимость Кубы от Испании влияет на умственную жизнь колонии, причем в огромном большинстве случаев культурные начинания на Кубе встречают отрицательное отношение со стороны Испанского правительства.

3. Постепенно эта зависимость, как политическая, так и культурная, слабеют.

4. В литературе до эпохи романтизма кубинское творчество почти всецело находится под влиянием испанских образцов.

5. Романтизм дает толчок кубинской литературе к самоопределению, выражающемуся в изучении жизни и истории туземцев, обращению к народному быту и родной природе.

6. Романтизм в литературе тесно связан с освободительным движением.

РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 62. Л. 14. Рук. ориг.

III
Протокол № 2
Заседания иберо-американской группы при подсекции всеобщей литературы Литературной секции ГАХН 24 ноября 1927 года

Заседание состоялось под председательством С.С. Игнатова. Присутствовали члены группы С.С. Игнатов, Ф.В. Кельин, О. Филиппова и приглашенные, среди которых были: член мексиканской миссии Гарса и отдельные, находящиеся в Москве представители южноамериканских республик.

Предмет заседания: доклад известного южноамериканского (аргентинец) писателя и политического деятеля М. Угарте на тему: «Латинская Америка и североамериканский империализм».

Во вступительном слове С.С. Игнатов познакомил присутствующих с личностью докладчика, отметив его крупные заслуги в области художественного творчества и общественной жизни Латинской Америки.

М. Угарте делал свой доклад на французском языке. В нем он касался, главным образом, борьбы двух культур — англосаксонской и испанской, дав исторический обзор образования и развития государств Латинской Америки. Особое внимание докладчик уделил эпохе мировой войны, когда обнаружилась окончательная победа североамериканского капитала, вытеснившего английский.

Виновниками тяжелого положения латинских республик докладчик считает правящие круги САСШ, а также отдельные общественно-политические группы, поддерживающие североамериканский капитализм в его проникновении в латинско-американские республики. Таких групп докладчик насчитывает четыре:

1. Финансисты, получающие прибыль с иностранного капитала;
2. Тираны, захватившие власть военной силой при помощи иностранцев;
3. Политики, явно или тайно заискивающие перед Соединенными Штатами;
4. Группы лиц, подражающих людям и вкусам Соединенных Штатов из снобизма.

Докладчик оговаривается, что отрицательное положение должно быть проявлено только к этим виновникам, но не должно выражаться ненавистью ко всему народу Североамериканских Штатов.

Несмотря на тяжелое положение Латинской Америки, М. Угарте не теряет надежды на победу испанской культуры над англосаксонской, полагая, что для этого республикам необходимо объединиться и уничтожить те группы, которые способствуют этому порабощению.

Свой приезд в Россию М. Угарте объясняет своими симпатиями к русской нации, а также желанием ознакомиться со способами решения отдельных вопросов — нефтяного, аграрного и других.

Свой доклад М. Угарте заключил выражением благодарности председателю группы С.С. Игнатову за предоставленную ему возможность познакомить представителей русских общественных кругов с действительным положением, создавшимся в настоящее время в Латинской Америке.

После доклада выступил с возражениями французский писатель Акост, перенесший вопрос на общую почву и остановленный председателем заседания С.С. Игнатовым.

РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 63. Л. 5–6. Рук. ориг.

IV

Программа вечера
«Художественная жизнь Мексики»,
организуемого Научно-показательной частью и
Иберо-американской группой Литературной секции ГАХН
в пятницу, 11 ноября 1927 г.

I.

1. С.С. ИГНАТОВ — Вступительное слово.

2. Македонио ГАРСА — Художественная жизнь современной Мексики.

II.

1. Рассказы и стихотворения мексиканских поэтов — прочтет А.Б. ОЛЕНИН.

2. Мексиканские песни — исполнит — Е.Н. ТОЛУВЕЕВА.
У рояля — Е.И. СЛАВИНСКАЯ.

3. Народные мелодии в обработке мексиканских композиторов — исполнит на рояле — Е.И. СЛАВИНСКАЯ.

Начало в 8 часов вечера.

РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 6. Л. 246. Маш. копия.

V

Тезисы доклада Македонио Гарса «Художественная жизнь Мексики» на вечере Научно-показательной части 11 ноября 1927 г.

1. Исторический обзор направлений искусства, на которых развилось современное движение.

2. Молодые писатели.

3. Современные художники.

4. Мексиканская карикатура.

5. «Корридо» (народные песни).

6. Будущее мексиканского искусства.

Небольшая выставка репродукций.
Вокальная музыка — народные песни.
Чтение переводов.

Заведующий Научно-показательной частью
Василий Яковлев
24 ноября 1927 г.

РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 6. Л. 287. Авториз. маш. с авт. В. Яковлева.

VI
Информационное письмо о выставке иберо-американской книги

Выставка иберо-американской книги

Московская Иберо-американская группа при ГАХН приступила к организации осенью 1928 года первой в СССР выставки книг на испанском, португальском и каталонском языках.

Выставка состоится в помещении ГАХН и будет сопровождаться рядом докладов о культуре и художественной жизни этих стран.

За последнее время в СССР проявляется большой интерес к культуре и искусству иберо-американских стран, и эта выставка привлечет еще бóльшее внимание и будет иметь большое значение в деле культурной связи Советского Союза с этими странами.

Иберо-американская группа, ставя одной из своих задач взаимное культурное ознакомление между СССР и иберо-американскими странами, обращается ко всем издательствам, редакциям газет и журналов, а также к отдельным писателям с просьбой принять участие в названной выставке и прислать свои произведения и издания.

Адрес для всей корреспонденции: С.С. Игнатов. Б. Власьевский, 13, 8.

Для посылок: Государственная академия художественных наук. Ул. Кропоткина, 32. Москва, 34. USSR. Для выставки Иберо-американской книги

Программа выставки следующая:

Книги:

а) поэзия;

б) романы, рассказы и т.д.;

в) критические работы;
г) театральные пьесы;
д) искусство;
е) история литературы;
ж) филология;
з) музыка;
и) фольклор;
к) история;
л) общественные науки;
м) народное образование;
н) философия;
о) книги о России;
п) переводы с русского;
р) революционная литература.
2. Газеты
3. Журналы:
а) литературно-критические;
б) научные;
в) иллюстрированные;
г) театральные.
4. Портреты
5. Автографы
6. Музыкальные произведения
7. Художественные плакаты
8. Снимки театральных представлений

Президент ГАХН	П.С. Коган
Председатель подсекции всеобщей литературы	И.И. Гливенко
Председатель Иберо-американской группы	С.С. Игнатов

РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 63. Л. 15. Рук. ориг. с пометой «на бланке». (Л. 16 — исп. перевод письма, рук. ориг.; Л. 21 — исп. перевод на бланке ГАХН, маш. копия).

Литература двух Америк. 2026. № 20. *Literature of the Americas,* no. 20 (2026)

Рецензия на книгу
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-452-461
https://elibrary.ru/PHAJRX
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Карина ИБРАГИМОВА

«И КТО ЗА ЭТОТ ПАЛИМПСЕСТ ВОЗЬМЕТСЯ?» «ИЗБРАННЫЕ КАНТОС» ЭЗРЫ ПАУНДА

(*Эзра Паунд.* Избранные Кантос. Двуязычное издание / пер. и комм. Б. Авдеева. Vancouver: Ibi Oculus Press, 2025. 415 с.)

Аннотация: Рецензия посвящена вышедшему в 2025 г. переводу на русский язык избранных «Песен» Эзры Паунда (автор перевода и комментария Борис Авдеев, иллюстрации Анна Трасслер). Издание является двуязычным, для перевода была использована англо-итальянская версия «Песен» под редакцией дочери поэта Мэри де Ракевилц. Из всего паундовского эпоса переводчик избирает 25 песен, которые, на его взгляд, наилучшим образом демонстрируют различные стили и методы, отраженные в «Песнях» в разные периоды творчества Паунда. В рецензии дается комментарий переводческим стратегиям, применяемым Б. Авдеевым, отмечается чуткость его перевода к поэтической интонации оригинала, ориентация на звук. Отдельно обсуждается вопрос о вариантах перевода названия паундовской эпической поэмы на русский язык: оригинальное заглавие *The Cantos of Ezra Pound* в русскоязычном пространстве либо сохраняет изначальное написание (Cantos), либо транслитерируется («Избранные Кантос» — вариант Б. Авдеева), либо переводится («Песни»); этот феномен сравнивается с версиями названия, предложенными на других иностранных языках. Дается оценка комментарию к «Песням», занимающему последнюю четверть книги, который может быть полезен как специалистам, так и читателям, впервые обратившимся к Паунду.

Ключевые слова: рецензия, Эзра Паунд, «Песни», англо-американский модернизм, Борис Авдеев, перевод

Информация об авторе: Карина Рашитовна Ибрагимова, кандидат филологических наук, старший преподаватель, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, 119991 Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9639-3261. E-mail: agitato72@mail.ru

Для цитирования: *Ибрагимова К.Р.* «И кто за этот палимпсест возьмется?» «Избранные Кантос» Эзры Паунда // Литература двух Америк. 2026. № 20. С. 452–461. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-452-461

Литература двух Америк. 2026. № 20.

Literature of the Americas, no. 20 (2026)

Book Review
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-452-461
https://elibrary.ru/PHAJRX
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Karina IBRAGIMOVA

"AND AS TO WHO WILL COPY THIS PALIMPSEST?" *SELECTED CANTOS* OF EZRA POUND

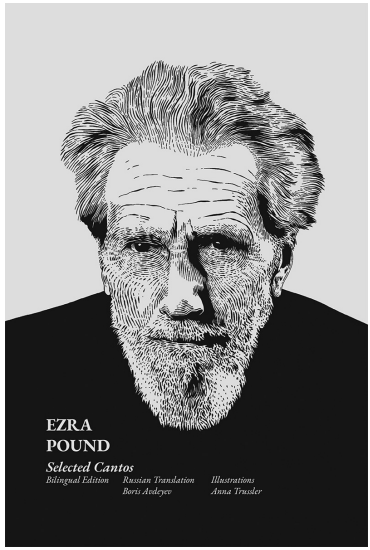
(Ezra Pound. *Selected Cantos. Bilingual edition*. Ed. by B. Avdeev. Vancouver: Ibi Oculus Press, 2025. 415 p.)

Abstract: The review focuses on the 2025 Russian translation of Ezra Pound's *Selected Cantos* (translation and commentary by Boris Avdeyev, illustrations by Anna Trussler). This bilingual edition uses the English-Italian version of the *Cantos*, edited by the poet's daughter, Mary de Rachewiltz. The translator selects 25 Cantos out of the whole Pound's epic poem to present the better demonstration of the *Cantos'* various styles and methods across Pound's creative periods. The review also comments on Avdeyev's translation strategies, noting his sensitivity to the poetic intonation of the original poem and his focus on sound. The differences in translation of this epic poem's title into Russian are discussed separately: the original title, *The Cantos of Ezra Pound*, in the Russian-speaking world either retains the original spelling (*Cantos*), is transliterated (*Кантос* – B. Avdeyev's version), or is translated (*Песни* (*Songs*)); this phenomenon is compared with versions of the title proposed in other foreign languages. The commentary on *The Cantos*, which occupies the last quarter of the book, is assessed as useful both to specialists and to readers new to Pound.

Keywords: review, Ezra Pound, *The Cantos*, Anglo-American modernism, Boris Avdeyev, translation

Information about the author: Karina R. Ibragimova, PhD in Philology, Senior Lecturer, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory 1, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9639-3261. E-mail: agitato72@mail.ru

For citation: Ibragimova, Karina. "'And as to who will copy this palimpsest?' *Selected Cantos* of Ezra Pound." *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 452–461. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-452-461



В июне 2025 г. вышел в свет новый перевод «Песен» Эзры Паунда, озаглавленный «Избранные Кантос», подготовленный переводчиком и комментатором Борисом Авдеевым. Как отмечает в предисловии сам автор перевода, это издание — результат почти тридцатилетней переводческой работы. Книга выпущена ограниченным тиражом (150 экземпляров).

Борис Авдеев — выпускник филологического факультета Белорусского государственного университета, занимается творчеством Паунда с 1992 г. Значительная часть его переводов и статей о Паунде выходила в начале 2000-х в литературном альманахе «Контекст-9», а также в других периодических изданиях. В 2001 г. в посвященном Паунду журнале *Paideuma* вышел подготовленный им список всех существующих на тот момент русскоязычных публикаций о Паунде и переводов его творчества. Б. Авдеев — участник многочисленных творческих резиденций переводчиков, к примеру, Casa del Traductor in Tarazona (Испания, 2003), Lakkos Artist Residency (Гераклион, Греция, 2023). Как сообщил нам сам Б. Авдеев, он лично был знаком с такими корифеями паундоведения, как Марк Фрейдкин, Лешек Энгелькинг, Петр Микеш, Уильям Куксон, Арчи Хендерсон, Ричард Тэйлор. В настоящее время проживает в Канаде.

Перед нами не первый опыт перевода паундовской грандиозной поэмы на русский язык — подобные попытки, и весьма успешные, уже неоднократно предпринимались в прошлом. Вышедшее в 2003 г. издание поэтических сочинений Паунда, преимущественно посвященное его ранним стихотворениям[1], уже самим своим названием — «Стихотворения и избранные Cantos» — намекало на скорый выход второго тома, в который будут включены переводы избранных «Песен». К сожалению, он так и не увидел свет, однако отдельные

[1] *Паунд Э.* Стихотворения и избранные Cantos / под ред. Я.Э. Пробштейна. СПб.: Владимир Даль, 2003. 887 с.

песни в переводе Я.Э. Пробштейна публиковались в различных периодических изданиях[2]. Избранные песни в переводе Л. Гунина и К.С. Фарая были опубликованы в 2005 г. в сборнике, объединившем сочинения Паунда и Т.С. Элиота[3]. Наконец, в 2018 г. А.В. Бронников выпустил полный перевод «Песен», снабженный вступительной статьей и комментарием[4], что стало знаменательным событием для российского паундоведения.

В первую очередь книгу Б. Авдеева хочется сравнивать не с другими переводами отдельных песен, а с последним — полным — переводом «Песен», и не только по причине того, что эти издания не очень далеко отстоят друг от друга во времени. Несмотря на то что «Избранные Кантос» включают в себя только двадцать пять песен (1–7, 20, 30, 38–39, 41, 45–46, 51, 59, 75, 77–78, 81, 90, 98–99, 115–116) и таким образом являются переводом лишь части паундовского эпоса, при последовательном чтении книги возникает удивительное при таком подходе чувство цельности замысла. Причем замысла как переводчика, мотивацией которого была демонстрация различных стилей и методов, отраженных в «Песнях», в разные периоды творчества Паунда, «сознательное включение последовательных пар Кантос, что позволит читателю получше углубиться в творческую эволюцию автора» (с. 10)[5], так и самого Паунда. Благодаря произведенной выборке, фокусу на определенных образах, резче прочерчиваются основные «силовые линии» «Песен»: темы морского плавания, «узуры», света и т.д. Представляется, что если эта книга попадет в руки читателю, желающему впервые познакомиться с творчеством Паунда, то он, возможно, даже не почувствует, что текст был сокращен. К тому же подобный сокращенный формат предлагает вниманию очень разного Паунда; самые известные, наиболее цитируемые и исследуемые вещи переведены; увы, несколько обойдены вниманием, на наш взгляд,

[2] Например: *Паунд Э.* Cantos / пер. В. Кучерявкина // Митин журнал. Вып. 52 (лет 1995). С. 127–144 (комментированный перевод трех первых песней — т.н. Ur-Cantos); *Паунд Э.* Плавание за знанием: Canto XLVII / пер. Я.Э. Пробштейна // Новый мир. 2015. № 4. С. 144–149; *Пробштейн Я.Э.* «Пизанские песни» Эзры Паунда // Литература двух Америк. 2019. № 7. С. 40–166 и др.

[3] *Эзра Паунд, Т.С. Элиот.* Паломничество волхвов. Избранное / предисл. И.И. Гарина, под ред. К.К. Чухрукидзе. М.: Ecce homo, 2005. 328 с.

[4] *Эзра Паунд.* Кантос / пер., вступ. ст., комм. А.В. Бронников. СПб.: Наука, 2018. lx, 881 с.

[5] Здесь и далее ссылки на рецензируемое издание даются в круглых скобках с указанием страницы.

«китайские песни» — часть «Песни LII–LXXI», однако, судя по всему, на то была воля переводчика.

Для перевода было использовано двуязычное англо-итальянское издание 1985 г. под редакцией дочери поэта Мэри де Ракевилц[6]. Был сохранен билингвальный принцип: сначала представлен оригинальный текст каждой песни, а затем перевод, что следует признать удачным решением. Принцип двуязычия распространяется буквально на все, что есть в книге: ее название, вытисненное золотыми буквами на темно-коричневой обложке, включает в себя как англо-, так и русскоязычный вариант, содержание и предисловие также представлены в двух вариантах. Комментарий, впрочем, дан только по-русски, поскольку он призван помочь в освоении Паунда именно русскоязычному читателю, в то время как остальной текст предположительно может быть интересен и, скажем, англоговорящему филологу-русисту, решившему заняться проблемой перевода англо-американских модернистов на русский язык.

Перевод паундовского поэтического текста сам по себе сложен, однако трудности начинаются еще задолго до обращения к нему. Они вызваны необходимостью определиться со стратегией перевода названия, которое, согласно воле создателя поэмы, звучит как *The Cantos of Ezra Pound*. Имя поэта, стоящее в заглавии и указывающее на то, что Паунд мыслил себя своеобразным аэдом, трубадуром или участником школы сладостного нового стиля (перед нами некие «канцоны», принадлежащие совершенно конкретному лирическому/эпическому сознанию), должно было восприниматься как неотъемлемая часть названия этого сочинения; однако же чаще всего оно отсекается, вероятно, чтобы не дублировать имя автора, и в итоге название редуцируется до *The Cantos*. Обнаружить перевод на русский язык, где на обложке значилось бы «…Эзры Паунда», соответственно, также не удается. Но это, конечно, не самый важный момент — в конце концов, имя Паунда как автора в любом случае не исчезает. Куда любопытней вопрос, касающийся перевода слова “Cantos”. В отличие от стратегии перевода, скажем, названия *Il Canzoniere* Франческо Петрарки, которое традиционно передается по-русски и в транслитерированном виде («Канцоньере»), и как «Книга песен», поэма Паунда в русских переводах почему-то закрепила за собой исключительно вариант Cantos/Кантос, сохраняющее либо оригинальное написание этого слова, либо его транслитерацию.

[6] Ezra Pound. *I Cantos*, a cura di Mary de Rachewiltz. Milano, 1985. 1633 p.

Это вызывает некоторое удивление, учитывая то, что в самом паундовском тексте при желании можно обнаружить своеобразную «индульгенцию» на то, чтобы переводить название его сочинения: так, две части «Песен» названы им “Section: Rock-Drill, 85–95 de los Cantares” и “Thrones: 96–109 de los Cantares”. Впрочем, в этом случае, конечно, подразумеваемое *El Cantar de los Cantares* не равняется слову “Cantos”; кроме того, слова эти восходят к одному латинскому корню, что не создает трудностей перевода. Оригинальное решение предложено в финском переводе «Пизанских песен», озаглавленном *Cantot*[7], что сочетает романский корень с финским окончанием. Увы, этот вариант «русскому Паунду» не подходит, так как получившееся слово «Канты» будет отсылать совсем к другому феномену. Очевидно, что русскоязычному переводчику приходится бороться не только с различием корней слов, но и с разницей алфавитов, размышлять, сохранить смысл или узнаваемое звучание. И весьма в духе Паунда, в своих переводах следовавшего за поэтической интуицией, переводчики его поэзии ориентируются на звук. Так поступил и автор настоящего перевода, давая своей книге название «Избранные Кантос». Приходится признать, что это слово в такой форме становится визитной карточкой именно паундовского текста, вводится в русский языке как личный паундовский неологизм. Так или иначе, жаль, что ассоциации с пением, песнями, вообще поэзией этот неологизм в себе не содержит (единственным исключением, когда корень «кант» как-то связывался в России с музыкой, были уже косвенно упомянутые нами петровские канты).

Чуткость к звуку, поэтической интонации проявляется у Б. Авдеева не только в выборе варианта названия паундовской поэмы, но и отражается во многих удачных переводческих решениях, предложенных в тексте. Думается, что переводчику удалось продемонстрировать «разного Паунда» во всех присутствующих в книге разделах «Песен»: «Черновик XXX Кантос», «Одиннадцать новых Кантос», «Пятый десяток Кантос», «Кантос LIIL–XXI», «Пизанские Кантос», «Раздел: Перфоратор», «Престолы», «Черновики и фрагменты Кантос CX–CXVII»; не охвачена лишь часть «Песни LXXII–LXXIII», так называемая «итальянские песни». Несколько выбивается из общего фонетического принципа, впрочем, буквальный перевод названия “Rock-Drill” — «Перфоратор», что может смутить читателя, однако

[7] Pound E. *Pisan cantot*, suom. Kari Aronpuro. Helsinki, 2018. 377 s.

приближает его к тому восприятию названия, которое испытывает англоговорящая аудитория (этим Паунд явно стремится эпатировать публику).

Одним из главных пунктов в рассуждениях о стилистике «Песен», о стиле самого Паунда в целом всегда было многоязычие, умение «читать полицейскую хронику на разные голоса» (Т.С. Элиот); это, причем не только в отношении включенных в паундовский текст иностранных слов и фраз, но и многих личных стилей и языков, у Б. Авдеева сохраняется. В отличие от более однородного, на наш вкус, перевода А.В. Бронникова, где многое сглажено, Б. Авдеев обращается как к высокому стилю (весьма показательна в этом отношении его версия финала Песни I), так и не чурается передачи грубых выражений, на которые был весьма охоч Паунд (здесь примером может служить Песнь XXXIX, посвященная теме разгула плоти, природной витальности). Учитывая высокую пластичность паундовской речи, стремление поэта к словотворчеству, пародии, сатире, причем не только на лексическом, но и на орфографическом уровне, включая коверкание слов, задача эта далеко не проста. Б. Авдеев подходит к ней не без чувства юмора: так, к примеру, слово “DEFFIL” (искаж. “devil”) из Песни XX в его переводе звучит как «чьерт» (с. 59), “WOT IZZA COMIN’?” (искаж. “What is coming?”) Песни LXXVII передано как «НУ ЧЕ У ВАС ТУТ?» (с. 167). Обнаруживаются в переводе и более тонкие наблюдения над стилем Паунда: знаменитая «песнь семи озер» (Песнь XLIX), начинающаяся со строки без единого глагола и тем самым создающая медитативную атмосферу этого опирающегося на китайскую поэтическую традицию текста, впервые за историю ее переводов на русский язык сохранила первоначальный вид:

For the seven lakes, and by no man these verses:
Rain; empty river; a voyage,
Fire from frozen cloud, heavy rain in the twilight
Under the cabin roof was one lantern.
The reeds are heavy; bent;
and the bamboos speak as if weeping.

Семи озерам, нет автора у этих строк:
Сквозь дождь, вдоль безлюдной реки,
Пламя из тучи замерзшей, в сумерках ливень,
Под крышей фонарь одинокий.

> Гнется тяжелый тростник,
> и бамбук говорит, словно плачет (с. 139).

Если удалось передать условно «китайский» дух песни XLIX, то верится, что однажды в одном из переводов Песни I на русский язык получится воскресить и «древнеанглийскую» интонацию, принципы аллитерационного стиха (впрочем, довольно специфически понимаемые Паундом).

Ухо переводчика улавливает не только смысловые моменты. В «Песнях» есть вкрапления звукописи, и они переданы не механически: видно, что переводчик стремится понять их значение, отойти от простой транслитерации. Так, в Песни XX шум моря, в паундовской орфографии звучащий как “hah hah ahah thmm, thunb, ah / woh woh araha thumm, bhaa” превращается в «х-х-х, см-м-м, сн-н-н, х-х / ф-ф, хр-р-р, см-м, бф-ф» (с. 77); в Песни LXXVII звуки дождя “thuuuuuu” становятся «шуууууу» (с. 168); в Песни CXVI “squirrels and bluejays” (белки и сойки) меняются местами «Где сойки с белками спасают?» (с. 285), видимо, подчиняясь принципу «сначала [с], затем [б]». Немного сложнее охарактеризовать решение передать “thkk, thgk” из Песни XXXIX буквально — «цкх, цгх» (с. 103). Согласно паундовскому тексту, подразумевается звук работающей прялки — но и мелодия женского пения, что Б. Авдеев, кстати, упоминает и в своем комментарии к этой песни:

> *За холмом шумит прялка* — Паунд вспоминает дом Ольги Радж в деревушке Сан-Амброджио возле Рапалло, в частности, ритмичный стук оливкового пресса на первом этаже ее дома. Эти звуки ассоциируются со звуками прялки, за которой сидит Цирцея, своим пением одновременно заманивая Одиссея и его спутников. Паунд представляет себя Одиссеем: параллель усиливается тем фактом, что Ольга превосходно играла на скрипке (с. 326).

С одной стороны, то, что написано Паундом, передано абсолютно точно, и на первом плане действительно оказывается звук прялки. Однако прочие грани и оттенки этого образа исчезают: если и удается найти ассоциацию со звуком «цгх» в русском языке, то это песня птичья, а не человеческая. Любопытно, кстати, что в переводе А.В. Бронникова в этом же месте раздается «трык-трык»[8], похожее

[8] *Эзра Паунд.* Кантос / пер. А.В. Бронникова. С. 183.

на струнный перебор и сопрягающее образ прялки с образом Ольги Радж. Перевод звукописи неожиданно оказывается методом интерпретации текста.

Более чем четверть книги (124 страницы) занимает комментарий к «Песням», который может быть полезен как специалистам, так и «новичкам», впервые обратившимся к Паунду. Каждая песнь перед построчным комментарием снабжена ее интерпретацией, «суммой» ее смыслов, что значительно облегчает задачу читателю. Наряду с объяснением имен и реалий комментарий содержит в себе замечательные находки: так, Б. Авдеев возвращает читателю правильную трактовку образа Хатора из Песни XXXIX: в данном случае это не египетская богиня, а «мужской персонаж, своего рода архетипический Адам, все еще воспринимающий себя частью мира зверей» (с. 327), как пишет комментатор, ссылаясь на исследования Ричарда Сойера. Это важно для верного перевода строки “When Hathor was bound in that box” — «Когда Хатор был заперт в сундуке» (с. 105). Комментарий явно рассчитан не на последовательное его чтение, а на возможность сверяться с ним, возможно, даже читая отдельные песни не по порядку: повторяемость ключевых образов «Песен» вынуждает давать им толкование в каждом комментарии. Впрочем, для самых частотных комментатор находит решение: скажем, в комментарии к Песни VII про Элеонору Аквитанскую кратко сказано «см. Канто 2 и 6» (с. 308).

Иллюстрация Анны Трасслер к Песни II

Осталось сказать несколько слов об оформлении. Книга помещена в стильный черно-белый слипкейс с портретом Паунда работы Джерома Бако, издание включает в себя одиннадцать черно-белых иллюстраций, автором которых является Анна Трасслер. Каждая иллюстрация на оборотной стороне страницы снабжена отрывком из тех песен (II, V, XX, XXXIX, XLV, XLIX, LXXV, LXXVIII, XC, XCVIII, CXVI), которые послужили вдохновением, что гармонично вписывается в общую композицию издания.

В Песни CXVI лирический субъект Паунда откровенно признается:

Я заблуждался,
в чем-то был прав,
в защиту его ада выступая
и рая моего.
Что до ошибок их,
и правоты стремлений
И кто за этот палимпсест возьмется? (с. 287)

Думается, что на паундовский риторический вопрос переводчики его поэзии на русский язык дают достаточно красноречивый ответ.

© 2026, К.Р. Ибрагимова
Дата поступления в редакцию: 12.03.2026
Дата одобрения рецензентами: 28.03.2026
Дата публикации: 25.06.2026

© 2026, Karina R. Ibragimova
Received: 12 Mar. 2026
Approved after reviewing: 28 Mar. 2026
Date of publication: 25 Jun. 2026

Литература двух Америк. 2026. № 20. *Literature of the Americas,* no. 20 (2026)

Рецензия на книгу
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-462-475
https://elibrary.ru/PNZDLN
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Ольга ПАНОВА

ОБ АМЕРИКЕ ПРОШЛОЙ И НАСТОЯЩЕЙ: НОВЫЙ КУРС ИСТОРИИ И ЦИВИЛИЗАЦИИ США

(США в прошлом и настоящем: pro et contra. Курсы лекций: в 2 т. / под ред. В. И. Журавлевой. 2-е изд., перераб. и доп. М.: РГГУ, 2025. 619 с.)

Аннотация: Рецензия на издание курса лекций по страноведению США, подготовленный авторским коллективом специалистов из РГГУ, ИСКРАН, СПбГУ, Самарского национального исследовательского университета сочетает реферирование книги и оценку ее вклада в изучение и преподавание американистики. Двухтомник состоит из семи лекционных курсов или разделов, посвященных разным сторонам американской истории и цивилизации, среди которых государство и право, политика, религия, национальный вопрос, бизнес и технологии, культура и литература, консьюмеризм, реклама, медиа, спорт, туризм, массовая культура, культурная дипломатия, цифровая эра и интернет. Издание снабжено списками литературы, медиафайлами, сочетает познавательность и увлекательность и предназначено для исследователей, преподавателей, студентов и широкой читательской аудитории.

Ключевые слова: история и цивилизация США, университетский курс лекций, преподавание, американистика, рецензия

Информация об авторе: Ольга Юрьевна Панова, доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Поварская ул., 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2520-120X. E-mail: olgapanova65@mail.ru

Для цитирования: *Панова О.Ю.* Об Америке прошлой и настоящей: новый курс истории и цивилизации США // Литература двух Америк. 2026. № 20. С. 462–475. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-462-475

Литература двух Америк. 2026. № 20.

Literature of the Americas, no. 20 (2026)

Book Review
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-462-475
https://elibrary.ru/PNZDLN
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Olga PANOVA

ABOUT AMERICA, PAST AND PRESENT: A NEW COURSE ON THE HISTORY AND CIVILIZATION OF THE USA

(*The United States of America in the Past and Present: Pro et Contra. Lecture Course.* In 2 vols, ed. by V.I. Zhuravleva. 2nd ed., revised and expanded. Moscow: RSUH Publ., 2025. 619 p.)

Abstract: The review of a two-volume collection of lectures on American history and civilization, compiled by a team of experts from the Russian State University for the Humanities (RSUH), Arbatov US and Canada Institute of the Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg State University, and Samara National Research University, combines a summary of the book with an assessment of its contribution to the study and teaching of American studies. The book consists of seven lecture courses or sections devoted to various aspects of American history and civilization, including government and law, politics, religion, the national question, business and technology, culture and literature, consumerism, advertising, media, sports, tourism, popular culture, cultural diplomacy, the digital age, and the internet. The edition comprises vast bibliography and media files, successfully combines educational value with engaging content, and is intended for researchers, professors and students, as well as a broad readership.

Keywords: USA history and civilization, university lecture course, American studies, review

Information about the author: Olga Yu. Panova, Doctor Hab. in Philology, Professor, Leading Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya st. 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2520-120X. E-mail: olgapanova65@mail.ru

For citation: Panova, Olga. "About America, Past and Present: A New Course on the History and Civilization of the USA." *Literature of the Americas,* no. 20 (2026): 462–475. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-462-475

В середине прошлого года вышел в свет двухтомник «США в прошлом и настоящем. Pro et contra», подготовленный коллективом историков РГГУ, Института США и Канады РАН, СПбГУ и Самарского университета. Это уточненное, дополненное и модернизированное второе издание[1] — прекрасное пособие по страноведению, курс истории и цивилизации США, классическое — и одновременно новаторское, сделанное со знанием и пониманием своего предмета, с большой любовью к нему, а также с использованием новых технологий: теперь каждый лекционный курс снабжен не только списками рекомендуемой литературы для более глубокого изучения тем, но и QR-кодами, с помощью которых читатель получает доступ к видеороликам и подкастам.

В постсоветское время в России выходило немало пособий по страноведению США — кратких и объемных, написанных на русском и на английском [см. например: Баграмова, Воронцова 1998; Голицынский 2004; Банина 2018], в том числе и в соавторстве с американскими коллегами [Токарева, Пеппард 2003]. Среди них, как уже отмечалось рецензентами, новая книга выделяется не только наличием мультимедийных приложений, но и фундированностью:

> В последние годы многие публикации по США базируются на слабо верифицированных и порой очень спорных источниках информации. <…> Меня особенно порадовало привлечение внимания в первом курсе «США как нация наций, этническая и культурная мозаика» к такому источнику как “Public Papers of the Presidents of the United States”. В следующем курсе «Человек — общество — власть в США» мы видим ссылки на материалы Президентских библиотек. Эти классические для советского историка-американиста источники

[1] Оно было выпущено под другим названием через два года после первого, электронного издания, вышедшего на рус. и англ. языках: Открой Соединенные Штаты Америки. Курсы лекций: в 2 кн. / под ред. В.И. Журавлевой. М.: РГГУ, 2023.

> сегодня все реже используются в публикациях, посвященных истории и политике США. Выражаю глубокую признательность авторам за то, что сохраняют лучшие традиции отечественной американистики. Кстати, в издании мы также находим ссылки на работы ведущих российских исследователей, среди которых В.В. Согрин, В.О. Печатнов, В.А. Тен, А.Ю. Саломатин, Ю.Н. Рогулев, Э.Л. Нитобург, А.М. Зверев и многие другие. Все они представляют разные направления научного осмысления жизни американского общества и государства. <…> Новое поколение американистов безусловно привлечет большое обилие ссылок на интернет-ресурсы, что поможет удержать молодого читателя, интересующегося гуманитарными аспектами общественного развития. В этом важнейшая просветительская миссия, которую успешно решают авторы курсов лекций [Рыхтик 2025: 169–170].

Еще одна особенность нового издания — его нацеленность на обсуждение спорных, неоднозначных тем (как это заявлено в названии — “pro et contra”) в сочетании с легкостью и динамичностью изложения, что свойственно скорее устной речи, а не академическому письму (не случайно жанр обозначен как «курсы лекций»).

Книга, ставшая блестящим результатом соединения академического и университетского, преподавательского подхода к материалу, задумывалась и делалась как образовательная и научно-популярная, должна была стать — и стала! — оригинальной и, что важно, не скучной, познавательной и увлекательной.

> Учебный текст, посвященный историческому развитию другой страны, не должен быть сухим и дидактичным. Его задача — возбудить интерес читателя, предложив ему путеводную аналитическую схему и стимулируя стремление к получению нового знания и формированию собственного мнения об инонациональном опыте во всем его многообразии (I: 7)[2].

Так пишет во введении вдохновитель и главный организатор проекта Виктория Ивановна Журавлева (РГГУ) — и указывает на главный вопрос, который встал перед авторами книги: «как “упаковать” сложные проблемы в привлекательную форму?» (I: 7).

[2] Ссылки на рецензируемое издание здесь и дальше даны в скобках с указанием тома и страниц.

Конечно, каждому автору приходилось решать проблему по-своему, но в предисловии названы некоторые общие установки: авторы показывают «“светлые” и “темные” страницы развития США с позиций историзма» (I: 7), но при этом не идут проторенным путем «других учебных текстов и “кратких историй”», а «сознательно отказываются от систематического изложения событий <…> и выстраивают свои курсы на основе проблемного принципа и междисциплинарного подхода», «формируя стереоскопическую картину прошлого и настоящего» США (I: 8). К счастью, это declaratio principiorum остается декларацией: при чтении сразу становится ясно, что историкам трудно отказаться от систематического и хронологически выстроенного изложения — да и зачем от него отказываться, если оно облегчает понимание и ничуть не вредит увлекательности? Что же касается интердисциплинарности, то история — сфера знаний настолько широкая, что включает культурную и литературную историю, и микроисторию, фокусирующуюся на повседневности, менталитете, конкретных кейсах, жизни обычного человека (в данном случае — среднего американца) с характерным плотным описанием и реконструкцией микроструктур, раскрывая «большое в малом». Двухтомник показывает не только «притягательность американского “Другого”», но и притягательность истории как интереснейшей и поистине всеохватной области гуманитарного знания.

Книга состоит из семи «лекционных курсов» или разделов (три раздела в первом томе и четыре раздела — во втором), и в выборе тем этих разделов заметна установка на проблемный принцип организации материала. Первый том фокусируется преимущественно на социальной, политической, правовой и экономической проблематике, второй — на вопросах культуры. Первая тема — «США как нация наций. Этническая и культурная мозаика» — по замыслу авторов, В.И. Журавлевой и А.Б. Окуня (Самарский национальный исследовательский университет), играет роль камертона, поскольку многообразие американского общества — лейтмотив всей книги, как и связанный с ним поиск идентичности (identity quest). В первых пяти главах рассказана история американской нации как «нации иммигрантов», от первых колонистов, освоивших Виргинию и Плимут в начале XVII в., до современных волн иммиграции из Индии, Китая и других азиатских стран. Далее следуют четыре главы, посвященные самым крупным небелым расово-этническим группам — индейцам (коренным американцам) и афроамериканцам; в них повествование

тоже организовано хронологически — от доколумбова и колониального периода к современности. Это рассказ об основных вехах их истории, борьбы за равноправие, краткие, но запоминающиеся биографии и «портреты» выдающихся индейских и негритянских деятелей, очерки бытовой культуры, верований. Главы плотно насыщены фактами и очень информативны.

Второй раздел первого тома «Человек — общество — власть в США» посвящен американскому государству. Его авторы — историки Н.А. Цветкова (ИСКРАН) и И.А. Цветков (СПбГУ) вначале обращаются к истокам — Американской революции, наследию отцов-основателей США, к фундаменту, на котором строилось государство нового типа, разворачивался уникальный для того времени социальный и правовой эксперимент. Далее рассматривается «билль о правах» (10 основных поправок к Конституции) и дается обзор истории борьбы за гражданские права в Америке. Затем следуют главы о политических партиях, организации выборов; отдельная глава посвящена институту президентства: в ней рассматриваются функции главы исполнительной власти, динамика усиления и ослабления президентской власти на протяжении американской истории, рассказывается о процедуре импичмента. Отдельные главы посвящены Белому дому и президентскому быту, а также роли, задачам и влиянию первой леди. Далее рассматриваются гражданское общество и правовое государство — два взаимозависимых и нередко конфликтующих элемента американской демократии. Две завершающие главы раздела отведены «четвертой ветви власти» — СМИ и «духовной власти» — религии и церкви. Этот раздел, ключевой для страноведческого курса, часто оказывается трудным для восприятия и вызывает скуку у читателя. Но в данном случае авторы смогли сделать его не только информативным, но и интересным, благодаря ясности изложения, ярким и запоминающимся примерам из истории и современности. Многие читатели запомнят рассказ о «Соляриуме» — комнате на самом верху Белого дома, танце Мишель Обамы с Джимми Фэлоном в апреле 2015-го, о неудачном купании Джона Куинси Адамса и коварстве подкараулившей его журналистки Энн Ройял.

Композиция третьего раздела — «Бизнес и технологии в США» (авторы — И.А. Цветков и историк из РГГУ А.С. Панов) выстроена в логике движения от общего к частному. Первые две главы — исторический и проблемный обзор феномена «технологического успеха»

США, огромной страны, четыре века назад начавшей строить цивилизацию с нуля на бескрайних пространствах, занятых только дикой природой (wilderness). Следующие главы (с 3-й по 9-ю) описывают основные вехи развития бизнеса и технологий: «бум изобретательства» в XIX в., рождение «большого бизнеса» и превращение отсталой заокеанской провинции Старого Света в крупнейшую индустриальную державу; роль электричества и нефти в преобразовании страны на рубеже XIX–XX вв., освоение космоса, наступление компьютерной эры и феномен Кремниевой долины. Все главы — одна интереснее другой, но, пожалуй, самая увлекательная — об изобретательстве, где говорится о разнообразных порождениях человеческого гения, от крекеров и сгущенки до вагонов-рефрижераторов и бензоколонки, и о торжестве американской предприимчивости, благодаря которой все это внедрялось в обиход, шаг за шагом преображая повседневность.

Рассказ о мире американских вещей — но уже не об их производстве и внедрении, а об их использовании и потреблении — продолжается в открывающем второй том разделе «Культура потребления в США». Написанный блестяще, искрометно, он даже не читается — «проглатывается» на одном дыхании, как остросюжетный роман. Его автор, историк из РГГУ Г.Ю. Прокопенков сочетает приметы беллетристики, журналистского и академического письма. Раздел открывается главой «Что в сумке у дяди Сэма? История вещей». Эти вещи — долларовая купюра («Один доллар. Он же бакс, он же туз, он же кость, он же “зеленая спинка”, 1 грамм веса, 100 центов и тысячи смыслов и значений»; «жвачка» — «американское изобретение и символ США»; фляжка, «стальная», «с тиснением на кожаном чехле»; кольт — «Роллс-Ройс среди револьверов», «цвет ствола — королевский синий», темный, как «канзасская ночь»; ключи от пикапа, которые важнее ключей от дома; губная гармошка, «которая рассказывает историю США через фолк, блюз, джаз, кантри и рок»; бейсбольная перчатка, «символ крепкой личной связи с прошлым», что «помнит все: и уикенды с отцом на заднем дворе дома, и отборы в школьную команду» (II: 13–16, 19, 20), презерватив, комикс, iPhone последней модели.

Следующая глава «Культура развлечений» — о стендапе, лотереях, «непринужденной беседе» (small talk), исторических реконструкциях, о шоу диковин, о местных легендах и преданиях — на самом деле посвящена тому, как американцы удовлетворяют свое естественное право на стремление к счастью («счастье посмеяться»,

«счастье разбогатеть», «счастье общения»), поскольку обеспечение этого права обещает человеку общество потребления. Интересно, что в разделе о потреблении благ рассказ движется от частного к общему, т. е. композиция здесь зеркально-симметрична композиции предыдущего раздела о производстве благ. После глав, посвященных моде и стилю, «шопоголизму» и «купономании», гастрономии и кухне, домашнему быту, следуют главы, показывающие механизмы и пружины, приводящие в движение общество потребления — работу рекламы и СМИ («Несколько вопросов про рекламу в США», «Как медиа превращают идеи в товар. Инструкция по применению»); говорится и о попытках пересмотреть приоритеты и ценности консьюмеризма — о принципах экономии, «разумного потребления», экологичности, об идее исхода из городов и т.п. (глава «Детокс для Америки»). Это, конечно, не «Великий Отказ» Маркузе и не «сознание III» Чарльза Райха — но, все-таки, еще одно свидетельство того, что право на счастье не отменяет права на свободу, не уничтожает нонконформизм, не устраняет неудовлетворенность наличной реальностью.

Пятый раздел «Массовая культура в США как национальный проект и предмет экспорта» (авторы — А.Б. Окунь и А.С. Панов) приглашает читателя совершить совершенно естественный переход от консьюмеризма к масскульту и, вместе с тем, открывает последнюю, историко-культурную часть двухтомника. Первые две главы раздела отведены американскому кинематографу (который рассматривается как искусство, индустрия и «бренд») и, конечно, «фабрике грез»: дается краткий исторический очерк о феномене классического Голливуда (особенно подробно авторы останавливаются на роли Д.У. Гриффита) и характеристика основных киножанров: вестерн, мюзикл, комедия, гангстерский фильм, нуар, мультипликация. Особо стоит сказать о главе, посвященной «Дикому Западу» как феномену американской культуры.

«Дикий Запад» внес огромный вклад в формирование национальной идентичности и национального характера — с ним связаны представления об американцах как свободных, неустрашимых, сильных и стойких людях, «первооткрывателях, искателях приключений, энергичных, мужественных» (II: 187).

> Понятие «Дикий Запад» имеет несколько измерений, это одновременно и территория, и исторический период, и набор всевозможных мифов, легенд, историй и культурных стереотипов. <…> С Диким

> Западом связаны образы пионеров и следопытов, индейцев и ковбоев, бандитов и шерифов-законников… вместе создающих общество пограничья с характерными для него антиномиями: понятиями о чести и культом насилия; чувством долга и пренебрежением законом; стремлением к созиданию и инстинктом разрушения; индивидуализмом и солидарностью; сентиментальностью и жестокостью. Дикий Запад дал неисчерпаемый материал для литературы и кинематографа, которые, собственно, и создали романтическую легенду о нем (II: 187–188).

В главе говорится о беллетристике, фильмах, прессе, создавших и эксплуатировавших миф о Диком Западе, о фольклорных героях (Пол Баньян, Дэви Крокетт, Дэниэл Бун, Джонни Эпплсид) и жанре вестерна. Особенно интересен рассказ о шоу Уильяма Коуди (Буффало Билла) «Дикий Запад», поражавшем воображение зрителей и в Новом, и в Старом Свете. Увлекательны и богаты материалом и прочие главы раздела — о театре / Бродвее, телевидении, комиксах, популярной музыке («от джаза до рэпа»), спорте как форме национального культа, молодежной суб- и контркультуре и, наконец, о соцсетях — «новом измерении» американского масскульта.

Шестой раздел «Роман с американской мечтой» (автор — историк литературы И.В. Морозова, РГГУ) начинается с рассмотрения двух взаимосвязанных понятий — «американская мечта» и «творец своей судьбы» (self-made man); дальше, судя по названию раздела, должно прослеживаться бытование этой топики на материале американской литературной истории от первых колонистов-пуритан с их мечтой о создании в Новом Свете «града на верху горы» до нашей современности. Отчасти этот план выдерживается: первая глава заканчивается очерком о Франклине как эталоне self-made man, во второй главе (о XIX веке) фигурирует эмерсоновская доктрина о «доверии к себе»; полемика апологета «американской мечты» Горацио Олджера и скептически настроенного Марка Твена иллюстрирует нарастающую девальвацию популярной мифологии успеха на рубеже XIX-XX вв. Наконец, в третьей главе (первая половина XX века) показано развенчание этой мифологии в «Американской трагедии» Драйзера, «Мартине Идене» Лондона, романах Фицджеральда. Однако уже в первых главах заявленный магистральный сюжет не без труда прокладывает себе путь сквозь все нарастающий массив «смежного» историко-литературного материала (обзор сообщества и литературы трансценденталистов, отражение проблемы урбанизма в прозе конца XIX в. и рождение

романа о бизнесе и предпринимателе и т.д.). Начиная же с 4-й главы тема американской мечты обозначена пунктиром, замещаясь, по сути, обзором многоликой и многоцветной американской литературы второй половины XX–начала XXI в.: эра маккартизма и «бунтующие шестидесятые», битники, Эдвард Олби, новый журнализм, американский травелог Стейнбека, «Форрест Гамп» У. Грума, романы Филипа Рота, региональные и этнические литературы — афроамериканская, индейская, азиато-американская, а также женская литература. Есть даже глава о фольклоре. Все это — интересный, богатый, познавательный материал, который, однако, явно шире заявленной темы, так что те, кто станет читать этот раздел в расчете познакомиться с понятием «американская мечта» и ее бытованием в культуре, обнаружат здесь еще и очерк литературной истории США.

В последнем разделе «Культурная, публичная и цифровая дипломатия США» (автор Н.А. Цветкова) дан обзор разных форм «мягкой силы»: в число их включаются миссионерская деятельность, различные образовательные и культурные проекты (от Комитета по общественной информации В. Вильсона и Дж. Крила до фулбрайтовских программ), пресса, международное радио- и телевещание, экспорт культуры (мировая популярность американского кинематографа, изобразительного искусства), Корпус мира (его созданию и деятельности посвящена отдельная глава), туризм, спорт и международная система благотворительности — очерк ее истории начинается с традиций XIX в., продолжается обзором XX в. (Американская администрация помощи (ARA), Американский красный крест, фонды Карнеги и Рокфеллера и т.д.) и завершается упоминанием филантропических проектов современных медийных и цифровых магнатов. Две завершающие раздел главы посвящены цифровой дипломатии — методам влияния на зарубежную аудиторию посредством соцсетей и Интернета, «киберсиле» — массивам больших данных (big data) и искусственному интеллекту. В разделе поднимается целый ряд важных вопросов — динамика изоляционизма и интернационализма в политике США, позитивные и негативные аспекты использования «мягкой силы» и т.д. Сложные проблемы обсуждаются деликатно и компетентно, хотя изредка встречаются передержки в подчеркивании якобы уникальности американских практик:

> Миссионеры сделали культурную дипломатию уникальной деятельностью американцев. В отличие от европейцев, они распро-

> страняли научные знания и способствовали тому, что многие народности обрели письменность и алфавит (II: 484).

Здесь исключительно американцам приписывается то, что делали все христианские миссионеры по всему миру. Или:

> Идея об обменах книгами стала <…> уникальной чертой дипломатии по-американски (II: 483).

Кстати, о миссионерах: весьма своеобразно говорится о христианизации чернокожих рабов в первом разделе книги («США как нация наций»):

> Многие рабовладельцы не возражали против приобщения рабов к христианству, полагая, что это поможет держать их в узде. Однако последние привезли с собой свои верования и представления о божественном. Африканские жрецы и целители становились афроамериканскими священниками. На основе африканской религии на новом месте возникла «черная» Американская церковь, которая опиралась на принципы колдовства и магии в своем культе. В течение XVII–XVIII вв. эта религия изменилась под влиянием белой культуры и работы христианских миссионеров, превратившись в кальвинистскую христианскую деноминацию (церковь), которая распространялась от плантации к плантации. Но африканские корни этой церкви сохранились, проявляясь не только в теологии, но и в использовании танцев и песен во время службы (I: 159–160).

Действительно, в ранний колониальный период шла активная дискуссия, есть ли у африканцев душа и нужно ли их обращать в веру Христову. Пуритане-кальвинисты не слишком усердствовали по части обращения африканских язычников, и масштабная христианизация черных рабов началась в период первого Великого религиозного пробуждения — братья Уэсли и в особенности Джордж Уайтфилд в середине XVIII в. развернули широкую миссионерскую работу. Созданная ими методистская церковь (а не кальвинизм в духе семейства Мэзеров) стала основной деноминацией чернокожих христиан в США.

Яркие особенности «черной церкви» — повышенный градус эмоциональности, «шумные» богослужения и молитвенные собрания, экстатичность и т.п. — не следствие «африканского темперамента» или

«африканских культов», а наследие «шумных» молитвенных практик ревивализма. И совсем странным представляется утверждение, что черные христиане опирались на колдовство и магию, а африканские жрецы, оказавшись в Америке, превращались в христианских священников. Пережитки языческих культов сохранялись в виде «худу» (североамериканской разновидности вудуизма), суеверий, целительских и магических практик (conjurin') колдунов / колдуний и «докторов худу», и все это считалось в среде черных христиан явлением дьявольским, греховным, а в среде образованного черного и цветного среднего класса — проявлением варварства и дикости социальных «низов» на сельском Юге. «Бесовской» и антихристианской считалась и блюзовая традиция, и она вовсе не «вобрала в себя… спиричуэлс (духовные песнопения)» (I: 187), а была их противоположностью. Практика отлучения блюзовых исполнителей от церкви сохранялась в черных христианских общинах и в XX в.

Понятно, чем объясняется такое акцентирование важной роли «африканского наследия» — подобный взгляд характерен для внушительной армии афроамериканистов в США, стоящих на позициях ангажированности и подменяющих историю культурно-политическими мифами о «черной культурной самостийности» (vernacular Black tradition), которая напрямую восходит к африканским корням и развивается по своей логике, якобы независимо от белой американской культуры (а если белая культура в чем-то и влияла, то влияние это только искажало и портило культуру черную). Конечно, афроамериканцы имеют полное право писать о самих себе все, что они пожелают, и изобретать свою культурную историю, но мы вовсе не обязаны за ними это повторять.

У меня как у афроамериканиста возник еще ряд вопросов к тому, что и как написано об Афроамерике в первом разделе. По-настоящему обидно стало за «Хижину дяди Тома» во время чтения главы о рабстве. Невозможно согласиться с брошенной как бы *á propos* и так, словно это аксиома, уничижительной характеристикой: «В художественном плане роман был невысокого уровня <…> и отличался религиозным примитивизмом» (I: 164). Единственным достоинством книги объявляется то, что она «появилась в нужное время» (I: 164). Все это никак не объясняет ни мощное влияние этого романа на умы современников, ни сверхусилия апологетов рабства по борьбе с книгой Бичер-Стоу (впечатляющий массив контрпропагандистских «романов против Тома»). «Хижина дяди Тома» — великая книга, произведение огромной силы, к тому же вобравшее в себя множество пластов американской культуры. Нагляд-

ное и убедительное представление об истоках романа, о его разностороннем и глубоком влиянии на литературу и культуру США вплоть до современности дает, например, богатый материалами онлайн-ресурс «“Хижина дяди Тома” и американская культура»[3].

Есть в афроамериканских главах первого раздела и некоторые досадные неточности. Например, крупного деятеля рубежа XIX–XX вв. зовут Букер Т. Вашингтон (а не Букер Вашингтон), а созданный им Институт Таскиги давал вовсе не «среднее профессионально-техническое образование» (I: 180) — это было высшее учебное заведение, первоначально предназначенное для подготовки учителей. Упоминается о полемике между Букером Т. Вашингтоном и Уильямом Дюбуа, но не говорится, в чем она заключалась и какова была ее роль в истории афроамериканцев.

Однако же необходимо подчеркнуть, что «все вышеперечисленные замечания носят частный характер и никоим образом не умаляют достоинств работы», — и в данном случае это не просто клишированная формула. Масштаб и самого проекта, и труда, затраченного в процессе его осуществления, впечатляет, как и уровень профессионализма, компетентности, который ощущается во всем — от композиции книги и выбора тем до того, как написаны разделы и отдельные главы. За этой книгой стоит многолетний исследовательский и преподавательский опыт ее создателей. Любовь и неподдельный интерес к своему предмету, знание материала и умение подать его широко и масштабно и, в то же время, ярко и живо, сочетая системность и панорамность взгляда с обилием фактов и конкретикой — эти и многие другие достоинства есть в книге, а нет в ней формализма, сухости и прямолинейного дидактизма. Появление этой книги — по-настоящему ценный подарок сообществу американистов, а также всем любознательным читателям, которые стремятся расширять свой кругозор и, конечно, сумеют оценить это издание (вкупе с приложенными медиафайлами), сделанное на самом современном уровне и при этом следующее старому, проверенному принципу docere et delectare.

ЛИТЕРАТУРА

Баграмова, Воронцова 1998 — *Баграмова Н.В., Воронцова Т.И.* Книга для чтения по страноведению: Соединенные Штаты Америки (страна и люди). Учебное пособие. СПб.: Союз, 1998.

[3] Uncle Tom’s Cabin and American Culture. https://utc.iath.virginia.edu/.

Банина 2018 — *Банина Н.В.* Страноведение США: история и современность. М.: Кинорус, 2018.

Голицынский 2004 — *Голицынский Ю.Б.* Соединенные Штаты Америки. Учебное пособие. СПб.: КАРО, 2004.

Токарева, Пеппард 2003 — *Токарева Н.Д., Пеппард В.* Америка. Какая она? Учебник по страноведению США. М.: Высшая школа экономики, 2003.

Рыхтик 2025 — *Рыхтик М.И.* Американское общество: традиции и новации в развитии. [Рец.]: США в прошлом и настоящем: Pro et contra: Курсы лекций: в 2 кн. / под ред. В.И. Журавлевой. 2-е изд., перераб. и доп. М.: РГГУ, 2025 // Вестник РГГУ. Серия «История. Политология. Международные отношения». 2025. № 4. С. 166–178.

REFERENCES

Bagramova, Voronzova 1998 — Bagramova, Nina V., and Tatiana I. Voronzova, *Kniga dlia chtenia po stranovedeniu: Soedinennye SHtaty Ameriki (strana i liudi). Uchebnoe posobie*. [*A Reader in Regional Studies: The United States of America (Country and People). A Study Guide*]. St. Petersburg: Soiuz Publ., 1998. (In Russ.)

Banina 2018 — Banina, Natalia V. *Stranovedenie SSHA: istoria i sovremennost'* [*Regional Studies of the USA: History and the Present Day*]. Moscow: Kinorus Publ., 2018. (In Russ.)

Golizynskii 2004 — Golizynskii, Yurii B. *Soedinennye Shtaty Ameriki. Uchebnoe posobie* [*The United States of America. A Study Guide*]. St. Petersburg: KARO Publ., 2004. (In Russ.)

Rykhtik 2025 — Rykhtik, Mikhail I. "Amerikanskoe obshchestvo: tradicii i novacii v razvitii. [Rez.]: SSHA v proshlom i nastoyashchem: Pro et contra: Kursy lekcii: v 2 knigakh, pod red. V.I. ZHuravlevoi. 2-e izd., pererab. i dop. M.: RGGU, 2025" ["American Society: Traditions and Innovations in Development. [Review]: *The USA in the Past and Present: Pro et Contra: Lecture Courses:* In 2 vols., ed. by V.I. Zhuravleva. 2nd ed., rev. and exp."]. *Vestnik RGGU. Seria "Istoriya. Politologiya. Mezhdunarodnye otnosheniya"*, no. 4 (2025): 166–178. (In Russ.)

Tokareva, Peppard 2003 — Tokareva, Natalia D., and Viktor Peppard. *Amerika. Kakaia ona? Uchebnik po stranovedeniu SSHA* [*America. What is it like? A Textbook on US Regional Studies*]. Moscow: Higher School of Economics Publ., 2003. (In Russ.)

© 2026, О.Ю. Панова
Дата поступления в редакцию: 07.05.2026
Дата одобрения рецензентами: 10.05.2026
Дата публикации: 25.06.2026

© 2026, Olga Yu. Panova
Received: 07 May 2026
Approved after reviewing: 10 May 2026
Date of publication: 25 Jun. 2026

Литература двух Америк. 2026. № 20. *Literature of the Americas,* no. 20 (2026)

Рецензия на книгу
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-476-485
https://elibrary.ru/PMWMNK
УДК 821.134.2

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Борис КОВАЛЕВ

ВОЗВРАЩЕНИЕ МАРИО ВАРГАСА ЛЬОСЫ

(*Агирре К., Буйнова К.* Пять дней в Москве: Визит Марио Варгаса Льосы в Советский Союз (1968). М.: Литфакт, 2025. 240 с. (Серия Rossica: Россия и Запад. Литературные связи и контакты. Вып. 8)).

Аннотация: В настоящем материале обсуждается русскоязычная версия книги К. Буйновой и К. Агирре «Пять дней в Москве: Визит Марио Варгаса Льосы в Советский Союз (1968)» (2025). Центральный сюжет книги — развенчание мифа, активно педалируемого самим Варгасом Льосой в поздние годы, о том, что именно посещение СССР в мае 1968 г. заставило его отвернуться от социализма. Книга основана на новых и малоизвестных прежде материалах, ряд из них помещен в приложении. Особый интерес для латиноамериканистов самой разной специализации (от литературоведов и лингвистов до историков и социологов) представляют приложения, где аккумулирована вся информация о присутствии Варгаса Льосы в СССР в середине 1960-х гг.: от переписки Инокомиссии Союза писателей с издательством *Seix Barral* до корреспонденции Варгаса Льосы с переводчиками и советскими чиновниками; отдельного упоминания достойны материалы, посвященные публикации в СССР первого романа Варгаса Льосы «Город и псы» (предисловие, рецензия, сравнительный анализ разных версий перевода).

Ключевые слова: рецензия, Марио Варгас Льоса, советско-латиноамериканские литературные контакты, «Город и псы»

Информация об авторе: Борис Вадимович Ковалев, кандидат филологических наук, ассистент кафедры романской филологии, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7–9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-1904-1844.
E-mail: bvkovalev@yandex.ru

Для цитирования: *Ковалев Б.В.* Возвращение Марио Варгаса Льосы // Литература двух Америк. 2026. № 20. С. 476–485. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-00-476-485

Литература двух Америк. 2026. № 20.

Literature of the Americas, no. 20 (2026)

Book Review
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-476-485
https://elibrary.ru/PMWMNK
UDC 821.134.2

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Boris KOVALEV

THE RETURN OF MARIO VARGAS LLOSA

(Aguirre, Carlos, and Kristina Buynova. *Five Days in Moscow: Mario Vargas Llosa's Visit to the Soviet Union (1968)*. Moscow: Litfact Publ., 2025. 240 p. ("Rossica: Russia and the West. Literary Contacts & Connections", issue 8)).

Abstract: This article discusses the Russian-language version of K. Buynova and C. Aguirre's book *Five Days in Moscow: Mario Vargas Llosa's Visit to the Soviet Union (1968)* (2025). The book debunks the myth, actively promoted by Vargas Llosa himself in his later years, that it was his visit to the USSR in May 1968 that caused him to turn away from socialism. The book is based on new and previously little-known materials, some of which are published in the appendix. Of particular interest to Latin American scholars of various specializations (from literary scholars and linguists to historians and sociologists) are the appendices, which compile all the information about Vargas Llosa's presence in the USSR in the mid-1960s including the correspondence between the Foreign Commission of the Soviet Writers' Union and the publishing house *Seix Barral*, Vargas Llosa's correspondence with Soviet translators and officials. Worthy of special mention are the materials dedicated to the publication of Vargas Llosa's first novel, *The Time of the Hero*, in the USSR (preface, review, comparative analysis of different translations).

Keywords: review, Mario Vargas Llosa, Soviet-Latin American literary contacts, *The Time of the Hero*

Information about the author: Boris V. Kovalev, PhD in Philology, Assistant Professor, Department of Romance Philology, St. Petersburg State University, Universitetskaya Emb., 7–9, 199034 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-1904-1844. E-mail: bvkovalev@yandex.ru

For citation: Kovalev, Boris. "The Return of Mario Vargas Llosa." *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 476–485. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-476-485

Литература двух Америк. 2026. № 20.
Literature of the Americas, no. 20 (2026)

Reseña del libro
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-476-485
https://elibrary.ru/PMWMNK
UDC 821.134.2

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Boris KOVALEV

EL REGRESO DE MARIO VARGAS LLOSA

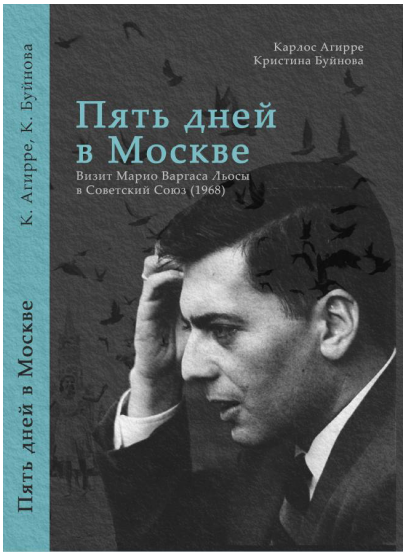
(Aguirre Carlos, and Kristina Buynova. *Cinco días en Moscú: La visita de Mario Vargas Llosa a la Unión Soviética (1968)*]. Moscú: Litfakt Publ., 2025. 240 p. (Rossica: Rusia y Occidente. Relaciones y contactos literarios. No 8)).

Resumen: Este artículo analiza la versión en ruso del libro de K. Buynova y C. Aguirre, *Cinco días en Moscú: La visita de Mario Vargas Llosa a la Unión Soviética (1968)* (2025). La trama central del libro desmiente el mito, promovido activamente por el propio Vargas Llosa en sus últimos años, de que su visita a la URSS en mayo de 1968 fue lo que lo llevó a alejarse del socialismo. El libro se basa en material nuevo y hasta ahora poco conocido, parte del cual se incluye en el apéndice. De particular interés para los estudiosos latinoamericanos de diversas especializaciones (desde críticos literarios y lingüistas hasta historiadores y sociólogos) son los apéndices, que recopilan toda la información sobre la presencia de Vargas Llosa en la URSS a mediados de la década de 1960: desde la correspondencia entre la Comisión de Relaciones Exteriores de la Unión de Escritores y la editorial Seix Barral hasta la correspondencia de Vargas Llosa con traductores y funcionarios soviéticos. Cabe destacar el material dedicado a la publicación de la primera novela de Vargas Llosa, *La Ciudad y los perros*, en la URSS (prólogo, reseña, análisis comparativo de diferentes traducciones).

Palabras clave: reseña, Mario Vargas Llosa, contactos literarios entre la Unión Soviética y América Latina, *La Ciudad y los perros*

Información sobre el autor: Boris V. Kovalev, PhD, asistente del Departamento de Filología Románica, Universidad Estatal de San Petersburgo, Paseo Universitario 7–9, 199034 San Petersburgo, Rusia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-1904-1844. E-mail: bvkovalev@yandex.ru

Para citar: Kovalev, Boris. “El Regreso de Mario Vargas Llosa.” *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 476-485. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-476-485



Долгое время единственным автором из плеяды латиноамериканского «бума», о котором можно относительно легко найти разнообразные научные материалы на русском языке, был Габриэль Гарсиа Маркес. Любовь к нему как читательской аудитории, так и научного сообщества заслужена, но все равно удивительна; причем такая ситуация сложилась не только в России и СССР[1]. Мне повезло беседовать на семинаре «Исследования советского» в СПбГУ с одним аспирантом-русистом, уроженцем Иордании, который заметил, что и на его родине Гарсиа Маркеса читают и любят ничуть не меньше, чем в России.

В зарубежной латиноамериканистике — иная картина. Конечно, Гарсиа Маркеса тоже любят, читают и переводят в огромных количествах, однако не меньший поток переводов и исследований сопряжен с именем Марио Варгаса Льосы — второго нобелевского лауреата из числа романистов эпохи «бума».

Молодой филолог, который еще, скажем, десять лет назад хотел почитать статьи или очерки о Варгасе Льосе, сталкивался с изрядным дефицитом материалов на русском языке. Глава из классической монографии В.Н. Кутейщиковой и Л.С. Осповата «Новый латиноамериканский роман», очерк из пятого тома «Истории литератур Латинской Америки», разрозненные предисловия к отдельным романам и рассказам, ряд статей, посвященных скорее своеобразию языка романов Варгаса Льосы, а не их художественного пространства… Несравнимо с потоком статей, сборников, монографий, фестшрифтов,

[1] Подробнее о феномене Гарсиа Маркеса в СССР и их взаимоотношениях см. недавнее эссе [Гирин 2025].

эссе, лекций, увидевших свет на испанском, английском, португальском, французском, немецком. И это довольно любопытно с точки зрения литературных судеб: Варгас Льоса стал известен советскому читателю раньше, чем Гарсиа Маркес, однако ныне их узнаваемость широкой аудиторией несопоставима.

В этом смысле книга Кристины Буйновой и Карлоса Агирре *Cinco días en Moscú: Mario Vargas Llosa y el socialismo sovietico (1968)* и ее русскоязычная версия «Пять дней в Москве: Визит Марио Варгаса Льосы в Советский Союз (1968)» стала знаковым событием дважды: и для испаноязычной, и для российской латиноамериканистики.

Первая — оригинальная — версия книги была издана в 2024 г. в Перу. Вторая — русскоязычная — в 2025 г. в Москве, в серии «Rossica: Россия и Запад. Литературные связи и контакты» (вып. 8) издательства «Литфакт». Я сознательно пишу «версия», а не «перевод», поскольку между книгами есть некоторое различие. Если для испаноязычного читателя подробнее объясняются некоторые советские реалии (например, тамиздат), для российского — напротив, латиноамериканские. Далее мы будем говорить именно о русскоязычной версии. Более того, как отмечается во введении, «с момента публикации исследования на испанском языке авторы обнаружили новые источники, которыми дополнили русскую версию» (9)[2], также в книгу был включен перевод эссе Варгаса Льосы «Социализм и танки». Поэтому русская версия «Пяти дней», перевод которой подготовила Кристина Буйнова, обладает самостоятельной ценностью.

Эта книга — историко-литературная, при этом более историческая, нежели литературная. Кристина Буйнова, кандидат исторических наук, доцент МГИМО, долго и успешно занимается историей литературных контактов СССР и Запада; Карлос Агирре, профессор Орегонского университета — также профессиональный историк, вклад которого в сугубо филологическую сферу неоценим. В 2023 г. он вместе с группой соавторов подготовил к печати том «Писем бума» — переписку М. Варгаса Льосы, Г. Гарсиа Маркеса, Х. Кортасара и К. Фуэнтеса с подробными комментариями. В 2015 г. увидела свет книга «Город и псы. Биография романа», где детально контекстуализируется публикация первого романа латиноамериканского «бума» и разрушается ряд мифов, главный из которых — сожжение

[2] Здесь и далее ссылки на рецензируемую монографию даны в скобках в тексте рецензии.

экземпляров романа на плацу училища Леонсио Прадо в Лиме. Этот миф активно поддерживался долгие годы и проник даже в профессиональные литературоведческие работы на разных языках.

«Пять дней в Москве» тоже борется с мифом — не столь романтическим и куда более значительным в контексте становления Варгаса Льосы.

Проблема четко ставится уже во введении:

> В многочисленных интервью, выступлениях и публикациях Варгас Льоса связывал свое разочарование в социализме с визитом в СССР в 1968 г. Пяти дней в Москве ему хватило, утверждает писатель, чтобы убедиться, что социалистическое общество, в которое он так верил, не уничтожило, а углубило социальное неравенство (8).

Начинавший творческий путь как неистовый левый интеллектуал, почитатель Сартра, сторонник Фиделя Кастро, к началу 1970-х гг. Варгас Льоса разочаровался в левой идее, отдалился от Кубинской революции. Ключевой 1968 год — столь знаковый для истории — оказывается переломным и для Варгаса Льосы, но насколько корректны позднейшие заявления автора?

Кристина Буйнова и Карлос Агирре четко реконструируют ход событий, анализируя новые или малоизвестные источники — переписку, делопроизводственные документы и другие материалы. Раскрываются детали визита Варгаса Льосы в СССР (включая программу пребывания, помещенную в приложении), приводится переписка с чиновниками (например, Ниной Булгаковой и Александром Косоруковым) и переводчиками (Николаем Наумовым и Людмилой Новиковой; все — в разделе «Советская переписка Марио Варгаса Льосы»). Отдельный любопытный сюжет для все еще левого в 1968 г. Варгаса Льосы — история с получением гонорара за публикацию перевода «Города и псов» в Советском Союзе. Любопытно, что примерно в те же годы еще более лево-ориентированный интеллектуал, уругвайский писатель Марио Бенедетти ставил в вину авторам «бума» «бестселлеризацию» нового испаноамериканского романа, отмечая среди отличительных признаков квартета «бума» «славу, переводы, хвалебную критику, путешествия, стипендии, премии, экранизации, солидные доходы и возможность (столь редкую для латиноамериканского художника) жить своим искусством» [Benedetti 1967: 42].

Авторы приходят к однозначному выводу: разочарование в социализме после посещения СССР — еще один миф, аберрация.

> Годы спустя, когда он уже окончательно отошел от социализма, Варгас Льоса переосмыслил свои впечатления от визита в Москву в мае 1968 г., придав этому опыту характер травмы. Тем не менее еще в июле 1968 г. он утверждал, что «полвека социализма [в СССР] сократили социальное неравенство до незначительного по сравнению с любой западной страной уровня»! Что же касается критики советского общества (пережитки индивидуалистского материализма, монотонный ритм жизни города, похожего на любой капиталистический, отсутствие «бескорыстного идеализма»), то Варгас Льоса требовал больше социализма, а не сомневался в нем.
>
> Таким образом, травма, которую якобы оставил в нем пятидневный визит в Москву, стала поздним конструктом, переработкой опыта post data, способом зафиксировать в истории и в памяти очень символический сюжет, для которого не могло быть полутонов в новом нарративе» (94).

Однако эта книга хороша не только центральным сюжетом, но и обилием новых материалов, публикация которых станет подспорьем не только для историков, литературоведов и историков литературы, но и для лингвистов, социологов, антропологов.

В приложении, помимо уже упомянутых переписок и программы пребывания, содержится ряд настоящих памятников эпохи: предисловие Ф. Светова к советскому изданию «Города и псов», рецензия Ю. Певцова, отчет о пребывании Варгаса Льосы в СССР, переписка Иностранной комиссии Союза писателей СССР с издательством *Seix Barral*, заметки Варгаса Льосы об СССР «по горячим следам», его же статья о Чехословакии, интервью «Литературной газете» и журналу «Латинская Америка»… Эти материалы ценны не только сами по себе: собранные вместе они составляют своего рода мозаику, красота, сложность и многообразие которой долго время были не видны за мутным стеклом авторских воспоминаний.

Дарье Синицыной — одному из крупнейших современных переводчиков с испанского, работавшей, среди прочего, над новыми версиями «Палой листвы» и «Города и псов» — принадлежит один из интереснейших разделов приложения, посвященный цензурным правкам в первом переводе «Города и псов». Изложенные наблюдения

и методично составленные сравнительные таблицы (оригинал — версия Н. Трауберг и Д. Гарсии 1965 г. — версия Д. Синицыной 2023 г.) — кладезь информации и для лингвистов, и для литературоведов.

Отдельного упоминания достойна общая интонация «Пяти дней»: факты, как известные для латиноамериканистов, так и прежде неведомые, излагаются без назидательности и без патетики, свойственных скорее журналистской работе, нежели научной; авторы не педалируют даже в академически допустимых дозах потенциальную скандальность центрального сюжета. Все строго, информативно и очень увлекательно. Манера напоминает образцовое предисловие к сборнику «Письма бума», который готовил Карлос Агирре, однако несправедливо приписывать это достоинство только ему: достаточно прочесть любую из статей Кристины Буйновой, чтобы убедиться, что уважительный тон, сдержанность изложения при несомненной ценности и порой парадоксальности фактов, — примета и ее стиля.

Книга, казалось бы, посвященная весьма узкой проблеме «варгасольосаведения», оказывается знаковой для всей отечественной латиноамериканистики.

Презентация книги «Пять дней в Москве» прошла 6 апреля в Библиотеке иностранной литературы им. М.И. Рудомино. Это символично, поскольку Варгас Льоса посещал «Иностранку», а его фотография с Э.В. Брагинской, много лет проработавшей в библиотеке, до сих пор нередко красуется на афишах мероприятий, посвященных его творчеству. На презентации повезло выступить и автору этих строк. В аудитории собралось порядка восьмидесяти человек, среди гостей были профессора московских вузов, послы ряда латиноамериканских стран, а журнал «Литература двух Америк» представляла В.Ю. Попова. Мероприятие сопровождалось синхронным переводом.

Гостей приветствовала генеральный директор библиотеки Марина Захаренко, а Чрезвычайный и Полномочный Посол Республики Перу в Российской Федерации г-н Мануэль Аугусто де Коссио Клювер открыл встречу содержательным монологом о специфике латиноамериканской истории и месте такого крупного писателя, как Варгас Льоса, в контексте сложной современной эпохи. Мне же выпало рассказать о поэтике тотального романа Варгаса Льосы и о некоторых особенностях восприятия его творчества в СССР.

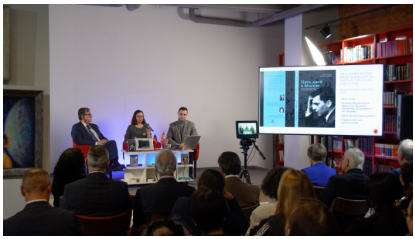
Однако, конечно, все собрались ради книги. Кристина Буйнова подготовила целую лекцию о Варгасе Льосе в СССР (Карлос Агирре

М. Варгас Льоса с переводчиком Э.В. Брагинской. Библиотека иностранной литературы. 1968.

поддерживал соавтора заочно, поскольку из-за разницы во времени не смог присоединиться к презентации). Кристина Романовна рассказала о трудностях, с которыми пришлось столкнуться при работе над книгой, назвала основные вехи в постепенном отходе Варгаса Льосы от левой идеи (последней из них стало дело Э. Падильи в 1971 г.) и сделала важный анонс: она обнаружила новые документы, информация из которых неизбежно войдет во второе перуанское издание, исправленное и дополненное. Благо, запрос на это есть — тираж испаноязычной версии полностью реализован. В русскую версию находки уже вошли: речь идет о некоторых письмах Варгаса Льосы и переписке Иностранной комиссии с распорядителем его авторских прав, агентством Кармен Балсельс.

Закончить хотелось бы на том, с чего обычно начинается знакомство с книгой — с обложки. И испаноязычная, и русская версии очень красивы, хотя различаются и форматом, и шрифтами, и цветовым оформлением. На обложку русских «Пяти дней» вынесен редкий, фактурный портрет Марио Варгаса Льосы, который словно запечатлен в момент раздумья, активного, стремительного мыслетворчества, напряженности и сомнения. Пожалуй, изображение весьма точно передает не только состояние Варгаса Льосы конца 1960-х гг., но и интонацию самой книги.

В целом, надеюсь, «Пять дней в Москве» будут способствовать выходу новых книг о Варгасе Льосе на русском языке. В появлении этого издания вместе с выходом перевода «Истории Майты» в 2026 г.,



нового перевода «Города и псов» в 2023 г. и активным переизданием других романов хочется видеть признаки возвращения Варгаса Льосы в российское исследовательское и широкое читательское поле. Как сам он возвращался в СССР и Россию в 1977-м, 2010-м и 2017-м, так, быть может, год его девяностолетия станет датой очередного возвращения к русскому читателю.

ЛИТЕРАТУРА

Гирин 2025 – *Гирин Ю.Н.* Гарсиа Маркес в Советском Союзе // Литература двух Америк. 2025. № 19. С. 260–295.

REFERENCES

Girin 2025 – Girin, Yuri N. “Garsia Markes v Sovetskom Soiuze” [“García Márquez in the Soviet Union”]. *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 260–295. (In Russ.)

Benedetti 1967 – Benedetti, Mario. *Letras del continente mestizo*. Montevideo, 1967.

© 2026, Б.В. Ковалев
Дата поступления в редакцию: 01.05.2026
Дата одобрения рецензентами: 16.05.2026
Дата публикации: 25.06.2026

© 2026, Boris V. Kovalev
Received: 01 May 2026
Approved after reviewing: 16 May 2026
Date of publication: 25 Jun. 2026

Литература двух Америк. 2026. № 20. *Literature of the Americas,* no. 20 (2026)

Обзорная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-486-503
https://elibrary.ru/PPVBFD
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Елена ОГНЕВА

ЛИТЕРАТУРА НА ТРЕТЬИХ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИХ ЧТЕНИЯХ В МГУ (2025): НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

***Аннотация**:* Обзорная статья посвящена топосам и проблемам литературы, которые стали частью обсуждения на III международной конференции «Латиноамериканские чтения», проведенной на филологическом факультете МГУ 20–23 ноября 2025 г. Форум был посвящен памяти выдающегося испаниста и латиноамериканиста В.С. Виноградова, 100-летие которого отмечалось в Московском университете. В работе пленарных и секционных заседаний, круглых столов и мастер-классов приняли участие более 100 человек. Докладчиками выступили преподаватели и научные сотрудники ведущих вузов страны, академических институтов, музеев, а также иностранные специалисты. Почти треть из 48 докладов и сообщений касались литературного процесса в странах Латинской Америки. В статье освещены основные положения выступлений, посвященных латиноамериканскому образу мира, культурным кодам, нашедшим выражение в литературе, и конкретным проблемам литературоведения. На пленарном заседании были заслушаны 8 докладов об общих тенденциях латиноамериканской культуры — иберийском духовном наследии, межцивилизационных связях, формировании литературных моделей и специфике фольклорного мировидения. На секционном заседании, посвященном собственно литературе (10 докладов), был затронут широкий спектр проблем, связанных с художественным переводом, жанровой спецификой произведений, историей контактов латиноамериканских писателей с СССР, а также экранизациями литературных произведений. В ходе ярких презентаций участники конференции увидели редкие и новые книжные издания, колоритные образцы латиноамериканской живописи, памятники и портреты писателей, а также посмотрели отрывки из фильмов; прозвучали стихи латиноамериканских поэтов. Приглашенные мексиканские специалисты из университета UNAM (México) провели мастер-классы, в ходе которых обозначили актуальные направления и перспективы для литературоведов-латиноамериканистов.

Ключевые слова: научная конференция, Латиноамериканские чтения, ибероамериканская литература, художественный перевод, культурный код, В.С. Виноградов, МГУ имени М.В. Ломоносова

Информация об авторе: Елена Владимировна Огнева, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 51, 119991, г. Москва, Россия. ORCID ID: https//orcid.org/0009-0000-2884-940X. E-mail: ognelen@hotmail.com

Для цитирования: *Огнева Е.В.* Литература на Третьих Латиноамериканских чтениях в МГУ (2025): научная жизнь // Литература двух Америк. 2026. № 20. С. 486–503. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-486-503

Литература двух Америк. 2026. № 20.

Literature of the Americas, no. 20 (2026)

Review Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-486-503
https://elibrary.ru/PPVBFD
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Elena OGNEVA

LITERATURE AT THE THIRD LATIN AMERICAN READINGS AT MOSCOW STATE UNIVERSITY (2025): ACADEMIC LIFE

Abstract: This review article examines the topoi and issues in literary studies that were discussed at the 3rd International Conference "Latin American Readings", held at the Faculty of Philology of Lomonosov Moscow State University on November 20–23, 2025. The forum was dedicated to the memory of the distinguished Hispanist and Latin Americanist V.S. Vinogradov, whose centenary was commemorated at MSU. More than 100 participants took part in both plenary and panel sessions, round tables, and workshops. Presentations were given by faculty members and researchers from leading Russian universities, academic institutes, and museums, as well as international specialists. Nearly one third of the 48 papers and presentations addressed the literary process in Latin American countries. The article outlines the main ideas of papers devoted to Latin American worldview, cultural codes in literature, and specific issues in literary studies. The plenary session featured eight papers on general trends in Latin American culture, including Iberian spiritual heritage, intercivilizational connections, the formation of literary models, and the specific features of folkloric worldview. The section dedicated specifically to literature (10 papers) covered a wide range of issues related to literary translation, genres, Soviet-Latin American literary contacts, as well as film adaptations of literary works. During the presentations, conference participants were introduced to rare and newly published books, striking examples of Latin American painting, monuments, portraits of writers, and film fragments; poetry by Latin American authors was recited. Invited specialists from the National Autonomous University of Mexico (UNAM) conducted workshops highlighting current trends in Latin American literary studies.

Keywords: scholarly conference, Latin American Readings, Iberoamerican literature, literary translation, cultural code, V.S. Vinogradov, Lomonosov Moscow State University

Information about the author: Elena V. Ogneva, PhD in Philology, Leading Researcher, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory 1, bld. 51, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: https//orcid.org/0009-0000-2884-940X. E-mail: ognelen@hotmail.com

For citation: Ogneva, Elena. "Literature at the Third Latin American Readings at Moscow State University (2025): Academic Life." *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 486–503. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-486-503

Литература двух Америк. 2026. № 20. *Literature of the Americas,* no. 20 (2026)

Artículo de revisión
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-486-503
https://elibrary.ru/PPVBFD
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Elena OGNEVA

LITERATURA EN LAS TERCERAS LECTURAS LATINOAMERICANAS EN LA UNIVERSIDAD ESTATAL DE MOSCÚ (2025): VIDA CIENTÍFICA

Resumen: Este artículo de revisión examina los temas y cuestiones literarias abordados en la tercera conferencia internacional "Lecturas latinoamericanas", celebrada en la Facultad de Filología de la Universidad Estatal Lomonósov de Moscú del 20 al 23 de noviembre de 2025. El foro estuvo dedicado a la memoria del eminente hispanista y latinoamericanista V.S. Vinogradov, cuyo centenario se conmemoró en la Universidad Estatal de Moscú. Más de 100 participantes asistieron a sesiones plenarias y secciones, mesas redondas y talleres. Entre los ponentes se encontraban profesores e investigadores de destacadas universidades rusas, institutos académicos, museos y especialistas internacionales. Casi un tercio de las 48 ponencias y presentaciones se centraron en el proceso literario en los países latinoamericanos. Este artículo destaca los puntos clave de las presentaciones dedicadas a la cosmovisión latinoamericana, los códigos culturales expresados en la literatura y cuestiones específicas de los estudios literarios. La sesión plenaria incluyó ocho ponencias sobre tendencias generales en la cultura latinoamericana: la herencia espiritual ibérica, las conexiones intercivilizacionales, la formación de modelos literarios y las particularidades de la cosmovisión folclórica. La sesión dedicada a la literatura (diez ponencias) abordó una amplia gama de temas relacionados con la traducción literaria, los géneros, la historia de los contactos de escritores latinoamericanos con la URSS y las adaptaciones cinematográficas de obras literarias. Durante las dinámicas presentaciones, los participantes pudieron apreciar ediciones raras y nuevas de libros, ejemplos de pintura latinoamericana, monumentos y retratos de escritores, así como fragmentos de películas. También se recitaron poemas de autores latinoamericanos. Especialistas mexicanos invitados de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) impartieron clases magistrales en las que expusieron las tendencias actuales y las perspectivas para los investigadores de la literatura latinoamericana.

Palabras clave: congreso académico, Lecturas latinoamericanas, literatura iberoamericana, traducción literaria, código cultural, V.S. Vinogradov, Universidad Estatal Lomonósov de Moscú

Información sobre la autora: Elena V. Ogneva, doctora en Filología, investigadora principal de la Universidad Estatal Lomonósov de Moscú, Leninskie Gory 1, ed. 51, 119991 Moscú, Rusia. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0000-2884-940X. E-mail: ognelen@hotmail.com

Para citar: Ogneva, Elena. "Literatura en las Terceras Lecturas Latinoamericanas en la Universidad Estatal de Moscú (2025): vida científica." *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 486–503. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-486-503

Открытие конференции. И.о. декана филологического факультета МГУ проф. А.А. Липгарт и председатель оргкомитета проф. Ю.Л. Оболенская.

20 ноября 2025 года на филологическом факультете МГУ открылись трехдневные Латиноамериканские чтения — уже третьи с 2019 г. Они были организованы на базе кафедры иберо-романского языкознания филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. «Этот научный форум стал уже прекрасной традицией», — отметил и.о. декана филологического факультета, профессор Андрей Александрович Липгарт на открытии конференции. У каждого читающего человека есть свое представление о латиноамериканской картине мира. Большинство скажет, что оно формируется даже у неакадемической части читательской аудитории благодаря первому знакомству с романом Габриэля Гарсии Маркеса «Сто лет одиночества». «Для меня же, — продолжил профессор Липгарт, — оно началось с поэзии, с первого прочитанного мной стихотворения Габриэлы Мистраль “Люблю любовь” (Amo amor) в переводе Инны Лиснянской». Прочтя это стихотворение (отметим, что у этого стихотворения Мистраль есть и другой, также считающийся классическим, перевод О.Г. Савича), А.А. Липгарт задал тем самым особую «литературную ноту», звучавшую на протяжение всей конференции — ведь почти треть из 48 выступлений так или иначе касалась литературы континента.

Латиноамериканские чтения в 2025 г. были посвящены 100-летию со дня рождения Венедикта Степановича Виноградова (1925–2009), выдающегося ученого, переводоведа и переводчика, педагога, воспитавшего не одно поколение испанистов и латиноамериканистов МГУ. Именно ему принадлежит заслуга воссоздания кафедры испанского и португальского языков на филологическом факультете — ее он возглавлял в 1978–1992 гг. О жизни, научной и преподавательской работе В.С. Виноградова рассказала председатель оргкомитета конференции, зав. кафедрой иберо-романского языкознания профессор Юлия Леонардовна Оболенская — одна из самых известных его учениц.

В.С. Виноградов

Она отметила, что первая часть жизни В.С. Виноградова была связана с родным Ленинградом. Там застала его война, там во время блокады он закончил военное училище, оттуда ушел на фронт и был награжден орденом Отечественной войны 2-й степени. Первые послевоенные годы Виноградова были отданы учебе в Первом Ленинградском государственном педагогическом институте. Поворотным пунктом в судьбе Виноградова стало его знакомство с Г.В. Степановым, блестящим испанистом, будущим академиком — тот передал молодому коллеге свою увлеченность испанским языком и испаноязычной культурой. В 1952 г. в ПЛГПИ Виноградов под его руководством защитил кандидатскую диссертацию, и начал свою деятельность переводоведа и переводчика. С 1966 г. жизнь ученого была связана с Москвой и МГУ. Здесь выходили его учебники и монографии, здесь он защитил докторскую диссертацию. Отсюда он ездил в долгосрочные командировки (в 1969 г. — в Уругвай, в 1978 г. — в Испанию) и сюда же возвращался — на ставший родным филологический факультет, к своим коллегам и студентам.

О его преподавательской терпимости, снисходительности и добродушии до сих пор ходят легенды. Ю.Л. Оболенская вспоминала, что Виноградов вообще не ставил троек. В каждом мало-мальски сообразительном студенте он умел увидеть что-то достойное похвалы. Его знаменитое выражение “¡Tiene luces!” вернуло на стезю учебы не одного лентяя и повысило самооценку не одному из тех, кто в себя не верил... Тех же, кто работал с полной самоотдачей, Виноградов всегда поддерживал. Под его руководством было защищено более 40 кандидатских диссертаций, его выпускники работают в ведущих вузах страны и за рубежом. Книги В.С. Виноградова — такие, как «Лексические вопросы перевода художественной прозы» (1978), «Введение в переводоведение» (2001), «Перевод: общие и лексические вопросы» (2004), и выдержавшая множество переизданий «Грамматика испанского языка», до сих пор сохраняют свою актуальность.

Дань памяти В.С. Виноградову отдали и его выпускники — участники конференции, каждый из которых поделился своим опытом «вхождения в специальность».

После торжественного открытия конференции пленарная часть началась с доклада профессора Ю.Л. Оболенской «Доминанты культурного пространства Иберoамерики». В своем выступлении она подчеркнула общность иберийской и латиноамериканской цивилизаций как «пограничных». Неповторимый облик культуры континента — результат «сплава», многообразного наследия трех рас, взаимодействия автохтонного начала и того культурного кода, что был привнесен Конкистой. Более 500 лет пути к собственной идентичности, по словам докладчицы, сохранения своего и аккумуляции чужого культурного опыта на новом уровне не отменили того, что Мигель де Унамуно называл «кровью духа». Испанский язык и христианская вера стали той доминантой, которая обеспечивает связь и единство национальных культур, материального и нематериального наследия Латинской Америки.

Приведя многочисленные примеры культурного синтеза (доклад сопровождался презентацией, во время которой слушатели смогли оценить красоту латиноамериканских ландшафтов и архитектуры), Ю.Л. Оболенская остановилась на одном из самых колоритных — рождении культа святой Девы Гваделупской, покровительницы Мексики и одной из самых почитаемых святых в Латинской Америке. Явление Богоматери индейцу, недоверие к Чуду и торжество Чуда, стали фактором духовного объединения жителей «Новой Испании» с XVI в. Это позволяет и по сей день любоваться жемчужиной барочного зодчества — храмом, возведенным на легендарном месте. Однако иберийское наследие, Конкиста во всех ее многообразных проявлениях вступили в своеобразный резонанс с особенностями доколумбовых культур, окрашивая опыт существования на двух материках сходным трагическим чувством, обычно называемым “violencia” в Латинской Америке.

Св. Дева Гваделупская, Дева-Смуглянка. Изображение находится в Мехико.

Разговор о культурных кодах, национальных символах, проявлениях и способах передачи национальной идентичности продолжили лингвисты и регионоведы, культурологи и преподаватели испанского языка.

М.В. Ларионова (МГИМО) выступила с докладом «Qui sunt: культурно-цивилизационное самосознание как детерминанта латиноамериканской идентичности»; О.С. Чеснокова (РУДН) сделала доклад «Mexicanidad как лингвокультурный код и вектор идентичности», Е.В. Астахова (МГИМО), главный редактор журнала «Ибероамериканские тетради», назвала свое выступление «Гастрономический фактор как поведенческий код и язык культуры в Латинской Америке». Впрочем, она расширила круг затронутых феноменов, не ограничиваясь «гастрономическим кодом» — материал предыдущих докладов вовлек ее в обсуждение целого спектра поведенческих кодов и языков латиноамериканской культуры. Выступления этих участников сопровождались красочными презентациями, видео- и аудиоряд вызвал у слушателей большой интерес.

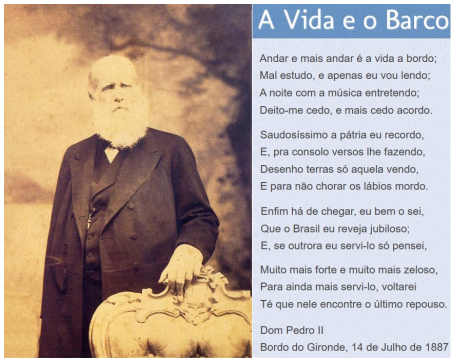
Значительная часть пленарного заседания была посвящена вопросам, связанным с литературой Латинской Америки.

М.В. Зеликов (независимый исследователь) выступил с сообщением «Об особенностях некоторых европейских истоков латиноамериканского постмодернизма». Говоря о «беспрецедентной авторской субъектности» в произведениях латиноамериканских писателей, их художественной установке на высочайшую роль воображения, актуализацию и самоценность памяти, трансформирующую топохрон в хронотоп, он подробно прокомментировал известную цитату из рассказа «Ульрика» Х.Л. Борхеса — «Мое личное воспоминание о реальности и есть реальность» (“La realidad será mi recuerdo personal de la realidad”). Докладчик проследил, как эта же концепция проявляется в романе Хулио Кортасара «Игра в классики» — «Наша возможная правда должна быть вымышленной» (“Nuestra verdad posible tiene que ser inventada”).

Выстраивая своеобразную генеалогию этой игры с оппозицией подлинного и кажущегося, докладчик продемонстрировал ее «глубокую преемственность» с художественными открытиями великого Сервантеса. А их истоки, в свою очередь, автор сообщения увидел еще «в главных постулатах античного мимесиса».

Доклад О.А. Сапрыкиной (МГУ) был посвящен 200-летию со дня рождения бразильского императора Педру II и его путешествию

по России в 1876 г. Отдавая заслуженную дань этому легендарному императору-поэту, докладчица подробно рассказала о посещении им Москвы и Петербурга, контактах, визите в оперу и библиотеки. Из ее рассказов сложилось представление о необычном монархе — полиглоте, библиофиле, коллекционере, увлекавшемся поэзией и новым тогда искусством — фотографией. Парадоксально, но монарх ратовал за уничтожение основы тогдашней бразильской монархии — рабовладения. Учил он не только европейские и древние языки, но и наречия индейцев, населявших его страну, а главное, писал стихи — их для участников пленарного заседания исполнили студентки португальской группы первого курса филологического факультета.

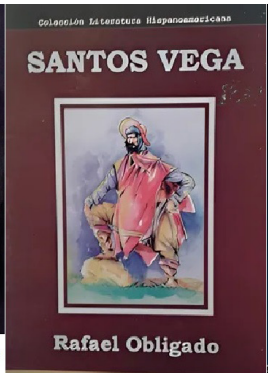


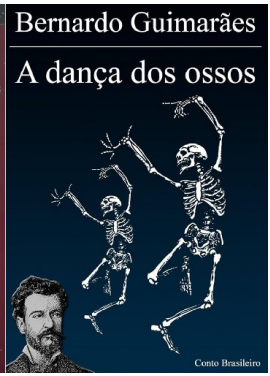
Дон Педро II, император Бразилии — «монарх-поэт».

Одно из замечаний О.А. Сапрыкиной вызвало бурные дискуссии в кулуарах конференции. Некоторые исследователи творчества Л.Н. Толстого предполагают, что Дон Педро стал прототипом образа того иностранного принца, которого с такой неохотой сопровождал Вронский в романе «Анна Каренина». Если так, то интеллектуал, аскет, ученый-востоковед, переводивший в Петербурге старинные рукописи и известный своим демократизмом (в докладе приводился в пример рассказ свиты императора о том, как он пил кофе в общем зале станционного буфета), превратился под пером Толстого в свою противоположность — самодовольного, ограниченного кутилу. Никто не узнал бы в нем автора трогательных стихов, посвященных бразильской земле, которые переиздаются до сих пор.

Доклад «Смена парадигмы: поздний романтизм и “чудесное” в литературах Латинской Америки» Е.В. Огнева (МГУ) посвятила тем специфическим изменениям, которые претерпевает романтическое «двоемирие» в 60–80-е гг. XIX в., когда литературы Латинской Америки сосуществуют с новейшими веяниями мировой культуры — творчеством Флобера и Диккенса, Золя и Мопассана. Постромантические тенденции, ироническая саморефлексия и порой даже полемический диалог с «наивностью» поздних романтиков

Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873)





Гертрудис Гомес де Авельянеда, «Сантос Вега» Рафаэля Облигадо, «Пляска костей» Бернардо Гимараэнса.

Латинской Америки ставят перед исследователями литературы этого континента закономерный вопрос: имеем ли мы дело с закатом романтизма, отречением от его идеалов — или это поиск новой, более адекватной и актуальной повествовательной техники?

В докладе были рассмотрены три модели: кубинская, аргентинская и бразильская. В новелле Гертрудис Гомес де Авельянеды «Русалка Голубого озера» (1860, 1871) используется структура, освоенная европейскими романтиками старшего поколения: «чудесная» и трагическая история гибели романтического энтузиаста заключена в «раму» прозаического объяснения. В поэме аргентинца Рафаэля Облигадо «Сантос Вега» (1885), основанной на народном предании о соревновании легендарного паядора с дьяволом, победа искусителя происходит, когда в его песнь вторгается «образ прогресса». В повести «Пляска костей» (1862), принадлежащей перу бразильца Бернардо Гимараэнса, все микросюжеты созданы по романтическим канонам «чудесного». Однако, как показала докладчица, они вновь и вновь опровергаются контрапунктным вторжением «реалистических» интерпретаций. Анализ художественного материала, рассмотрение индивидуальных творческих судеб писателей и историко-литературного контекста трех стран позволяют говорить, отметила Е.В. Огнева, о смене или разрушении романтической парадигмы.

А.В. Баканова (МГУ) выступила с докладом «Особенности формирования латиноамериканской фольклорной традиции». Используя словосочетание «латиноамериканский фольклор» «в географическом смысле», предложенном А.Ф. Кофманом, докладчица отметила неод-

нородность всего корпуса текстов и невозможность говорить о некоей общей единой традиции. А.В. Баканова подробно рассказала о том, как в XIX в., после обретения независимости многими странами Латинской Америки, фольклор стал восприниматься как важная часть национального наследия. В середине века начинают свою работу крупные фольклористические центры, появляются первые научные исследования латиноамериканского фольклора. Так, в Аргентине создается Национальный институт антропологии и латиноамериканской мысли (Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano), в Мексике — Национальный институт антропологии и истории (Instituto Nacional de Antropología e Historia).

Основной стратой латиноамериканского фольклора уже в XVIII в. была испаноязычная народная культура. Испанский язык, подчеркнула А.В. Баканова, стал той объединяющей силой, которая позволила народам Латинской Америки — при всем национальном разнообразии и различиях традиций, связанных с доколумбовым субстратом — осознать свою культурную идентичность.

Завершил пленарную часть совместный доклад А.В. Морозовой (Институт истории СПбГУ) и В.З. Федоренко (НИМ при Российской Академии художеств). Он был посвящен образам детей в так называемой «живописи каст». Яркая страница мексиканского искусства XVIII в. тонко отражала особенности колониального мышления с его представлением об иерархии и об опасности — и неизбежности расового смешения. Состоявшие, как правило, из шестнадцати (реже — четырнадцати) картин «коллективные портреты» повествовали о парах, чей облик иллюстрировал разные стадии метисации. Такой межрасовый союз был увенчан потомством. Образы детей этих пар и стали предметом рассмотрения соавторов выступления. Это принципиально новый ракурс рассмотрения материала, так как традиционно фокус изучения этого типа живописи (политический, исторический или чисто художественный) ограничивался вниманием

Живопись каст.

к взрослым персонажам, отметили докладчики. В их исследовании были использованы методы культурологического, иконографического, иконологического и художественно-стилистического анализа, сочетание которых оказалось весьма плодотворным. Дети в «живописи каст» — мулаты, квартероны и метисы — стали своего рода прообразом Мексики будущего.

21 ноября участники «Латиноамериканских чтений» разделились для работы в секциях. В секции «Ибероамерика. Проблемы литературы и культуры» было сделано 10 докладов. Выступали преподаватели ведущих вузов Москвы и Санкт-Петербурга: МГУ и СПбГУ, МГИМО и НИУ ВШЭ, РУДН и РЭУ им. Плеханова, ВУМО и РГПУ им. Герцена, а также научных институтов РАН — ИМЛИ, ИЛА и ИЯ. В обсуждении докладов принимали участие студенты, магистранты и аспиранты филологического факультета. Секцию вели ведущий научный сотрудник кафедры истории зарубежной литературы МГУ Е.В. Огнева и доцент кафедры иберо-романского языкознания МГУ О.К. Ранкс.

Работа в секции, посвященной литературе Латинской Америки, началась с разговора о переводе. В этой связи, конечно, нельзя было не вспомнить и о том, что В.С. Виноградов еще с середины 50-х гг. XX в. стал признанным переводчиком латиноамериканской прозы. В его переводе выходили (сначала еще в Ленинграде, потом в Москве) повести и рассказы мексиканца Хосе Мансисидора, чилийца Диего Муньоса, панамца Карлоса Франсиско Чангмарина и многих других... Он был автором послесловий и комментариев к их произведениям.

Сегодня можно поспорить о масштабе дарований этих писателей, чья ангажированность стала их «пропуском» к тогдашнему читателю. Проза Мансисидора останется, видимо, лишь литературным фактом своей эпохи — а Чангмарина ценил и переводил Булат Окуджава. Да и текст романа «Граница у моря» (*Frontera junto al mar*, 1953; рус. пер. 1958) Хосе Мансисидора, «реалиста из реалистов», не так-то однозначно прост для переводчика: тут и стилизация народной речи, и юмор, и наивная мифологизация фигуры Панчо Вильи, и поэтические описания рыбной ловли, и колорит цыганской свадьбы. Но самыми значимыми переводами Виноградова-латиноамериканиста стали, конечно, две книги. Это романы мексиканского классика Мариано Асуэлы «Те, кто внизу» (*Los de abaj*о, 1916) и выдающегося эквадорского писателя Хорхе Икасы «Уасипунго» (*Huasipungo*, 1934).

Переводы Виноградова вышли в 1970-е, они пришли на смену первым попыткам представить на русском языке художественный мир этой прозы[1]. Это было настоящее событие. В этих романах, в том числе и в «главном романе мексиканской революции» с его фрагментарностью, сочетанием наивности и трагизма в мироощущении коллективного героя, изображением индейского крестьянского мифотворческого сознания, уже предощущался «бум» магического реализма. Знакомство с ними подготовило нашего читателя к восприятию прозы Карлоса Фуэнтеса и Мигеля Анхеля Астуриаса. В этом заслуга В.С. Виноградова неоспорима.

На тернистом пути переводчика ждут не только удачи, но и порой труднопреодолимые испытания и поражения. В своем докладе «О передаче гастрономических реалий в романе Исабель Альенде “По ту сторону зимы” (*Más allá del invierno*, 2017)» Н.В. Иванова (РГПУ им. Герцена) говорила о важности адекватной передачи чилийского гастрономического кода. Неудача переводчика привела к разрушению смысла оригинала, лишила текст национального колорита. Прокомментировав ошибки в переводе романа, Н.В. Иванова подчеркнула, что «гастрономический» пласт романа связан с темой памяти и изгнания.

Проблеме перевода посвятила свой доклад и А.Ю. Шемелина (РУДН), предложившая анализ поэтического творчества Марио Бенедетти. Уругвайский писатель в нашей стране известен в первую очередь как прозаик. Алгебраически-строгие верлибры немногих имеющихся переводов на русский язык, отметила А.Ю. Шемелина, не вполне передают весь диапазон оттенков смысла, теряют эмоциональную окраску оригинала или установку на задушевный контакт с читателем. Во имя главного смысла и направленности произведения иногда можно и нужно пожертвовать деталями, подчеркнула она. Сравнивая смысл и поэтику известного стихотворения *No te salves* в оригинале и существующих переводах, докладчица предложила вниманию участников конференции и переводы, выполненные ее отцом, Юрием Шемелиным.

[1] Первый перевод на русский язык романа «Те, кто внизу» был осуществлен еще в 1928 г. Т.А. Гликманом. Он был опубликован в «Вестнике иностранной литературы» (1928, № 4) под названием «Ураган». Некоторые главы были полностью опущены, весь текст сокращен. Сокращенный русский перевод «Уасипунго» (фрагменты романа) был опубликован в СССР в журнале «Интернациональная литература» (1935, № 7).

Некоторые произведения латиноамериканской литературы, хорошо известные исследователям во всем мире, до сих пор остаются непереведенными. Такова участь романа прославленного перуанца Хосе Марии Аргедаса *El Zorro de arriba y el Zorro de abajo*. Формально он не завершен из-за смерти писателя в 1969 г., но и в таком качестве представляет собой интереснейшее произведение, переведенное на многие языки. Об амбициозном проекте его перевода на русский язык и связанных с этим трудностях рассказал в своем выступлении П.Л. Коган (НИУ ВШЭ, ИЯ РАН). Слушатели предостерегли докладчика от перевода заглавия как «Лис снизу...», хотя и буквально точного, но вызывающего ассоциацию с романом Мариано Асуэлы. П.Л. Коган подчеркнул, что в заглавии противопоставлены два перуанских региона со своими особенностями и колоритом — мир сьерры и мир побережья. Именно специфика культурной идентичности и определяет переводческую стратегию. Помимо многочисленных реалий, связанных с особенностями перуанских флоры и фауны, быта, социального устройства перуанского общества 1960-х, речь идет о передаче в русском тексте перуанского варианта испанского языка, претерпевающего субстратное влияние на всех языковых уровнях со стороны языка кечуа: язык в романе Аргедаса, большую часть жизни посвятившего этнографическим и антропологическим исследованиям «андского мира», становится важным инструментом выстраивания социо-политической проблематики в произведении. Однако и самим докладчиком, и аудиторией эта задача была расценена как «увлекательный вызов».

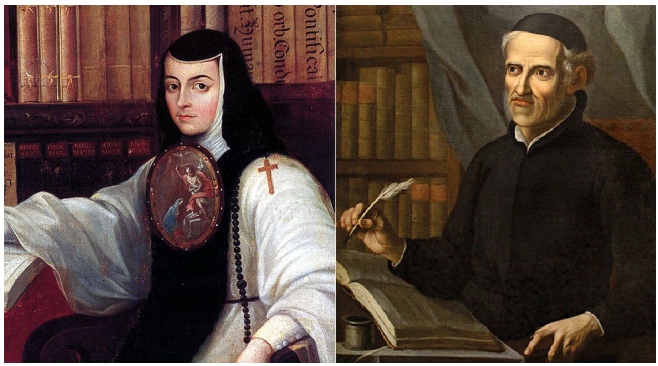
Среди реалий, топосов и мотивов, к которым, пожалуй, чаще всего обращались участники конференции, на III Латиноамериканских чтениях были те, что связаны с «кулинарным кодом». Заданный в пленарных докладах О.С. Чесноковой и Е.В. Астаховой ракурс оставался в сфере внимания участников и на секционном заседании. Если в докладе о романе Исабель Альенде были затронуты конкретные примеры перевода, то А.В. Иванова (СПбГУ) посвятила свое выступление «Кухня и алхимия: амбивалентные пространства от Сервантеса к Маркесу» пересечению этих сфер в испанской и латиноамериканской традиции. В докладе, построенном на сопоставлении романов Сервантеса и Гарсии Маркеса, прослеживалось, как вместо жесткой оппозиции (кухонный котел – тигель, женское – мужское, повседневное – возвышенное) возникает амбивалентное пространство. Оно позволяет, по словам А.В. Ивановой, бытовым сценам получать

мифическую окраску, а возвышенным поискам — обрести плоть. Сравнительное прочтение текстов, подчеркнула она, показывает кухню и алхимическую лабораторию как своего рода пороговые пространства. Это поле смыслов, объединяющее различные культурные контексты и позволяющее выявить скрытую логику, в которой будничное и чудесное не противопоставляются, а формируют «особый тип поэтики».

Еще одна тема, затронутая в ходе работы секции, также дала богатый материал для сравнений. Это — «путешествие писателя». «Свое» и «чужое», коммуникация и трудности, связанные с ней, новые впечатления как творческий материал... М.К. Согомонян (РЭУ им. Плеханова) посвятила свое выступление малоизученному произведению мексиканского костумбриста Мануэля Пайно «Воспоминания и впечатления о путешествии. Англия и Шотландия» (1853). Сочетающее черты травелога и мемуаров произведение, созданное Пайно, демонстрирует мастерство стилизатора — мексиканский писатель был большим поклонником Вальтера Скотта. Но в подтексте «Воспоминаний...» явственно ощутимы полемические ноты: автор как бы учитывает высокомерное нелицеприятное мнение «цивилизованных» народов о своей собственной «варварской» родине, отметила М.К. Согомонян. Ирония, вязь историко-культурных реминисценций позволяют говорить о том, что Пайно предвосхищает манеру письма испаноамериканских модернистов, отдавших богатую дань жанру травелога.

Другое путешествие, о котором рассказала В.Ю. Попова (ИМЛИ РАН), состоялось уже в XX в. — в конце 40-х гг. кубинский поэт Николас Гильен впервые посетил Советский Союз. В своем выступлении «Кубинские песни: издательская судьба произведений Николаса Гильена в Советском Союзе» она рассказала о личных и творческих контактах Гильена с советскими переводчиками, издателями, Союзом писателей СССР. По предисловиям, письмам и воспоминаниям тех лет можно судить об общении и встречах Гильена с И.Г. Эренбургом, О.Г. Савичем, П.М. Грушко. В докладе, построенном на тщательном изучении архивов, прослеживается история изданий сборников кубинского поэта — «одного из самых переводимых латиноамериканских писателей» в 1960–1970-е гг.

Самой красочной презентацией сопровождался доклад А.Б. Ганчевой (ВУМО) «История диалога “О божественной любви” в трудах Антонио Вьейры и Хуаны Инес де ла Крус». В своем вы-



Сестра Хуана Инес де ла Крус и Антонио Вьейра.

ступлении А.Б. Ганчева рассказала о предыстории и рецепции знаменитой полемики XVII в., в которой выдающаяся поэтесса-монахиня, «мексиканский феникс», высказала свои замечания о концепте божественной любви, сформулированной «императором португальского языка», златоустом, бразильским миссионером Антонио Вьейрой. Сначала высказанные в частном письме, затем в открытом «Ответе сестре Филотее» соображения спровоцировали последствия, далеко выходящие за рамки обсуждения диспута на религиозно-мистические темы. «Десятую музу» Мексики, обвиненную в гордыне и ереси, они вынудили отречься от ее поэтического дара. Ее последние слова («Я худшая из всех...»), по преданию, были начертаны кровью на стене монастырского лазарета. В докладе подчеркивалась литературно-историческая значимость писем поэтессы, они рассматривались и в контексте поэтического наследия Сестры Хуаны — как попытка диалога с Божественным Началом и в то же время попытка преодоления Одиночества.

Выступление Л.С. Айрапетян (РУДН) было посвящено теме просветительской утопии в романе Карлоса Фуэнтеса «Кампания» (Campaña, 1991). Роман посвящен бурной эпохе Индепенденсии, времени, когда на практике проверялась жизнеспособность социально-политических и философских воззрений эпохи Просвещения. Путешествие героя романа по землям континента докладчица рассмотрела как параллель его духовной одиссеи, «самопознания», а также постижения латиноамериканского бытия. Л.С. Айрапетян подчеркнула, что писатель говорит о несостоятельности проекта просветительской модернизации, его неприложимости к действительно-

сти Нового Света. По ее мнению, Фуэнтес в «Кампании» намечает альтернативный путь, который заключается в том, чтобы синтезировать традиции прошлого с реформаторским духом современности.

Обсуждение доклада, осмысление понятия «современности» в мексиканской литературе завершилось выступлением Ю.В. Давтян (МГИМО). Темой его был «Современный политический роман в Мексике». В своем докладе Ю.В. Давтян рассказала о творчестве писателя и журналиста Хорхе Сепеды Паттерсона, подробно остановившись на рассмотрении его нашумевшей трилогии («Коррумпированные», 2013; «Милена, или самое красивое в мире бедро» 2014; «Узурпаторы», 2016). Политический роман — в известном смысле «наследник» традиции романа о мексиканской революции — на новом уровне продолжает изображать и анализировать политиканство, мастерскую манипуляцию коллективным сознанием. Сепеда Паттерсон, долгие годы бывший главным редактором одной из старейших в стране газет, до тонкости изучил феномен воздействия политической риторики. Особый интерес слушателей вызвали конкретные примеры политической метафоры, а также прецедентных имен и явлений, вернувшие разговор в русло споров о переводе латиноамериканской литературы.

Пристрастие к острым социально-политическим проблемам и интерес к использованию новых художественных форм — особенность не только мексиканской прозы. Работа секции завершилась докладом Л.В. Ростоцкой (ИЛА РАН) «Сквозь призму памяти: авторский стиль режиссера Валтера Саллеса». Славу ему по праву принесли режиссерские работы («Центральный вокзал», 1998) и сценарии фильмов «Первый день» (1998), «Че Гевара. Дневники мотоциклиста» (2004), «Линия перехода» (2008). Огромный успех Саллесу принесли также экранизации «культовых» литературных произведений, таких как «Нож» бразильца Рубена Фонсеки (1991), «Последнее солнце» албанца Р. Кадарэ (2001), «На дороге» Дж. Керуака (2012).

Своеобразие творчества бразильского режиссера докладчица связала с эстетикой “cinema novo”, знаменитого направления в кинематографе 1960-х гг. Она рассказала об органичном сочетании у Саллеса использования приемов документального кино с поэтикой игровых лент. «Отправной точкой в кинематографе Саллеса стала тема прошлого, памяти», — отметила Л.В. Ростоцкая. Прошлое в работах бразильского режиссера всегда присутствует в настоящем и по сути его определяет. Бразильский режиссер постоянно искал — и, по мнению докладчицы, находил в своем творчестве баланс между

Участники конференции за работой.

чрезмерной идеологизацией и очевидной развлекательностью. Выступление сопровождалось просмотром отрывков из фильмов Валтера Саллеса.

На третий день работа конференции продолжилась в формате круглых столов и мастер-классов. Собеседниками литературоведов стали мексиканские коллеги, преподаватели-исследователи из Национального Автономного Университета Мексики (UNAM). А.Х. Аматто Кунья посвятила свое выступление «Доиспанский субстрат в мексиканской литературе XX века» проблеме национальной идентичности фантастической литературы в Латинской Америке. Она выступила против замалчивания, вытеснения на второй план следов и проявлений доиспанской культуры при анализе мексиканских рассказов. Элементы фантастики зачастую рассматриваются в отрыве от породивших их черт и явлений доколумбовой культуры Мексики.

Продолжая любимую мысль Карлоса Фуэнтеса, она подчеркнула важность умения «провидеть» в мексиканской культуре сквозь слои современности скрытое присутствие доиспанской культуры, которое кое-кто намеренно, но безуспешно пытается проигнорировать — «стереть» (borrar), «похоронить» (sepultar). Мексиканская исследовательница призвала, читая мексиканскую фантастическую прозу, уделять особое внимание реалиям, упоминаниям храмов, ритуалов и божеств, мифов и артефактов, отсылающих к доиспанскому субстрату. Все это способствует открытию дополнительных смыслов, постижению всей полноты национальной идентичности мексиканской литературы.

Свое выступление ее коллега М.А. Моралес Леос озаглавила «Тела, память и слова: повествование об убийстве женщины в литературе Латинской Америки». Социальная действительность, связанная с мачистским типом культурного сознания, где виоленсия становится то политическим, то криминальным фактом, то просто актом самоутверждения личности, создала и особый латиноамериканский топос — “feminicidio”. Убийство женщины как крайнее выражение патри-

архальной власти мужчины — тема, хорошо знакомая читателям латиноамериканской классики XX в. Участники конференции поддержали докладчицу, сразу же вспомнив роман «Туннель» (*El Túnel*, 1948) Эрнесто Сабато и рассказ Хорхе Луиса Борхеса «Разлучница» (“La intrusa”, 1970). Однако речь идет не только об аргентинской прозе, подчеркнула Моралес Леос. Тема «гендерной виоленсии» (violencia de género) должна быть изучена с учетом все возрастающего числа произведений о женоубийстве. Политические преступления, преследования журналисток, заказные убийства, спонтанные акты насилия спровоцировали всплеск интереса литературы к этой теме в XXI в.

Докладчица назвала ряд имен и произведений, не освоенных пока филологами за пределами Латинской Америки. Это «Кости в пустыне» (*Huesos en el desierto*, 2006) публициста Серхио Гонсалеса Родригеса, «Мертвые девочки» (*Chicas muertas*, 2014) Сельвы Альмады, «Божественные» (*Los divinos*, 2017) Лауры Рестрепо, «Соборы» (*Catedrales*, 2020) Клаудии Пиньейро... В своем выступлении мексиканская исследовательница наметила и предложила дальнейшие перспективы изучения концепта “feminicidio” в литературе континента с учетом его эволюции.

Статьи, основанные на материалах конференции, будут опубликованы в очередном, 23-м номере «Вопросов иберо-романистики» а также в коллективной монографии, посвященной столетию со дня рождения В.С. Виноградова.

© 2026, Е.В. Огнева
Дата поступления в редакцию: 30.03.2026
Дата одобрения рецензентами: 24.04.2026
Дата публикации: 25.06.2026

© 2026, Elena V. Ogneva
Received: 30 Mar. 2026
Approved after reviewing: 24 Apr. 2026
Date of publication: 25 Jun. 2026

IN MEMORIAM

Ольга Альбертовна Светлакова
(06.01.1956 – 20.02.2026)

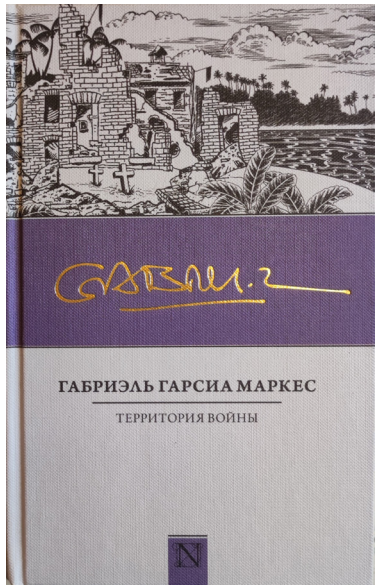
Ольга Альбертовна родилась в целинном поселке в Казахстане, в семье учителей-словесников. Закончив школу в Алма-Ате, в 1974 г. приехала в Ленинград, училась на испанском отделении, а затем в аспирантуре филологического факультета ЛГУ, где под руководством З.И. Плавскина защитила диссертацию «Художественное время и пространство в романе Сервантеса “Дон Кихот”».

Через этот основополагающий для европейской культуры роман Ольга Альбертовна смотрела на историю литературы. А нам, ее студентам-филологам, казалось, что и сама она немножко Дон Кихот и в ее жизни многое происходит по-донкихотовски. Помню, в 1998 г., она говорила испанистам-третьекурсникам: «Я должна прочитать вам спецкурс по “Дон Кихоту”, но вам важнее узнать об испанской литературе Золотого века, так что попробуем совместить две задачи и рассмотрим Золотой век через призму романа Сервантеса».

Монография Ольги Альбертовны «”Дон Кихот” Сервантеса. Проблемы поэтики» (Изд-во СПбГУ, 1996) начинается

с таких слов: «Уже давно не мы читаем Сервантеса, а он читает нас, с терпеливой и грустной улыбкой ожидая достойного собеседника…». Всей своей жизнью, служением испанистике и филологии в целом Ольга Альбертовна стала этим достойным собеседником. Она не написала больше книг, частично из скромности (как и грамматики Пор-Рояля, она считала местоимение первого лица единственного числа неприличным), частично потому, что всю себя отдавала преподавательской работе, огромной педагогической нагрузке, руководству студентами и аспирантами, подготовке лекций, которыми много лет вдохновлялся весь филфак. Она не ограничивалась преподаванием: была секретарем Комиссии по комплексному изучению культуры народов Пиренейского полуострова и Латинской Америки при Научном совете по истории мировой литературы РАН (1998–2011), членом Ассоциации испанистов России, Международной Ассоциации сервантистов (1991–2008) и Европейской Ассоциации латиноамериканистов, членом Программного комитета Международной филологической («мартовской») конференции на филологическом факультете СПбГУ (2011–2015), бессменным организатором ежегодных Сервантесовских чтений в Ленинграде / Санкт-Петербурге (1986–2011), членом редколлегии «Литературы двух Америк».

Тридцать пять лет Ольга Альбертовна проработала доцентом на кафедре зарубежных литератур СПбГУ. Она читала очень разные по хронологии, географии и тематике курсы: «История зарубежной литературы Средних веков и Возрождения», «История испанской литературы XVI–XVIII вв.», «Типология жанров», «Историческая поэтика жанров», «Рецепция русской литературы за рубежом», «Античные традиции в западноевропейской средневековой литературе», «История литературы Латинской Америки». Она выпустила несколько поколений испанистов:



лингвистов, литературоведов, переводчиков; вырастила кандидатов наук, была чутким, внимательным руководителем, бережно и уважительно направляя и помогая, позволяла своим подопечным проявлять себя.

В 2010–2020-х О.А. Светлакова переводила Рамиро де Маэсту, Хулио Кортасара, Хорхе Луиса Борхеса, Сантьяго Пахареса, Карлоса Руиса Сафона, Мануэля Васкеса Монтальбана, Лидию Кабрера, Габриэля Гарсиа Маркеса. Эссе Маркеса стали ее любимой переводческой работой.

Ольга Альбертовна является автором более 100 научных работ об испанских, европейских и латиноамериканских писателях, соредактором некоторых важных публикаций по испанистике: «Iberica. К 400-летию романа Сервантеса “Дон Кихот”» (2005) и «Восемь комедий и восемь интермедий» Сервантеса (в серии «Литературные памятники», 2011). Круг ее научных интересов был широк: теория романа и, в целом, историческая поэтика жанров, творчество Сервантеса, испанская литература Золотого века, латиноамериканский роман XX в., переводоведение. Независимо от темы и литературного периода, которым она посвятила исследования, ее тексты склоняются к бахтинианскому кругу проблематики, а также тяготеют к школе исторической поэтики ИМЛИ (С.С. Аверинцев, А.В. Михайлов и др.).

Стремление вникать в мельчайшие детали и в то же время способность к интересным и глубоким обобщениям делали ее ярким лектором: ее лекции на филфаке, в Академии художеств, а в 2016–2019 и публичные выступления (они сохранились в записи благодаря проекту «Прагмема») собирали залы. Для многих людей, слушавших ее, она была Учителем с большой буквы: учителем литературы и учителем жизни. Да и разделяла ли она эти две сферы? Рассматривая титанические фигуры Данте, Рабле, Сервантеса и Шекспира, она начинала лекцию с того,

что писатель ел на завтрак или от какой болезни умер. Каждого значимого автора она ставила в контекст национального литературного процесса его страны и одновременно рассматривала европейскую культуру Нового времени в целом. Ольга Альбертовна учила через эти крупные фигуры видеть тотальность, через великое вглядеться в повседневное и, напротив, через малое разглядеть большое, а по сути, не противопоставлять и не разделять. Пожалуй, это — главный завет, доставшийся мне от научного руководителя.

В ней была широкая образованность и глубокая мудрость, но, наверное, самым необычным для современного ученого было понимание, которым она щедро делилась, что все это — лишь первый шаг к человечности.

А.В. Фомичева

* * *

Памяти друга

Бывает, что человек, родившийся вне Петербурга, понимает душу города даже лучше, чем местные обитатели. Ольга Светлакова, с которой я имела счастье познакомиться в аспирантуре, не раз представлялась мне духом Петербурга. Красавица, скользящая по мраморам, паркетам и коврам Публички, корявым полам факультета и пескам, устилающим пронизенные недружелюбными ветрами берега залива, — везде она была как дома. Но дома у нее, в сущности, долго не было: приходилось ютиться в периодически сменяющихся углах. Вне зависимости от обстоятельств, порой лиминальных ситуаций, она не теряла царственной осанки и философского настроя: помогали глубина и широта ее взгляда, принципиальная позиция наблюдателя. И все же, думаю, самую большую роль играла доброта, не столь уж часто встречающаяся у склонных к злоязычию гуманитариев. Она была способна видеть в живой жизни как классические сюжеты, архетипические характеры, так и уникальные, а потому драгоценные черты. В моей жизни, кажется, не было лучшего собеседника. Продолжаю беседовать, не вижу причины прерывать внутренний диалог…

Светлая память!

Ирина Головачева

* * *

С моих девятнадцати примерно лет я живу под крылом Ольги Альбертовны. Первое впечатление — как и у всех, кто вспоминает ее, — было сокрушительным: твоя жизнь менялась навсегда и отныне сообразовывалась с тем, что могла бы подумать о следующем твоем шаге Ольга Альбертовна. Это касалось не только профессии, хотя, подобно ее любимому Кеведо, про которого Борхес сказал, что он не писатель, а литература, она была, скорее, не литературоведом, а самим литературоведением. Учиться и подражать хотелось всему: стати, речи, ходу мысли, манере письма, звонкому смеху, бурной радости от каких-то, в сущности, пустяков, дисциплине в работе, щедрости, вниманию ко всем нам, ученикам и коллегам. Это чувство, эта внутренняя оглядка не покидает меня и, надеюсь, не покинет и в будущем. D.E.P.

Дарья Синицына

ЛИТЕРАТУРА ДВУХ АМЕРИК 16+

Рецензируемый научный журнал

2026 № 20

Основан в 2016 г.
Выходит 2 раза в год
Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи и массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-67292
от 30 сентября 2016 г.
ISSN 2541-7894

Адрес редакции:
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1.
Телефон: +7 495 690-50-30
e-mail: literatura.da@gmail.com
Сайт: www.litda.ru

Компьютерная верстка:
Л.И. Савич
Дизайн обложки:
Н.Э. Чайковская

Подписано в печать ??.??.2026
Формат 60 x 90 1/16
Усл. печ. л. 32

В номере:

Эхо Американской революции: юбилейная рубрика к 250-летию независимости США

Иберо-американская группа ГАХН: у истоков советской латиноамериканистики

Карлос Фуэнтес и советская оттепель

Кубинские авторы в журнале «Интернациональная литература»

«Некорректный покойник» Хенаро Прието как жанровый синтез

Мультимодальный роман Валерии Луиселли «Архив потерянных детей»

Искусство ориентирования: читательские прогулки по «Стеклянному городу» Пола Остера

Джеффри Чосер в современной американской фантастике

Америка и СССР как «Темный лес» и «Тридесятое царство» в советском театре для детей

«Квадратура круга» Валентина Катаева на Бродвее

«Трамвай “Желание”» Теннеси Уильямса в версии Вуди Аллена

«Субстанция» Корали Фаржа: боди-хоррор для Голливуда

Миф или симулякр? Америка глазами Стива Тешича